وميض الفكر

دكتور
أحمد يوسف علي
أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية
كلية الآداب. جامعة الزقازيق

أماقبل

يحتاج العقل أداة المعرفة ووعاؤها أن يراجع ذاته بين الحين والحين . ولاتتم هذه المراجعة الا بنظر العقل فى ذاته وفى موضوع المعرفة . ولايتحقق ذلك عند الباحث إلا بالنظر فيما يكتب ، وفيما يكتب الآخرون ، وفى طبيعة المحيط الثقافى الذى نعيش فيه ، لذا كانت هذه الأواق التى بين أيدينا خطرات بارقات أو ومضات جسدت تفاعلاً علمياً من جانب مع الآخر ، وانفعالاً به سعيا وراء معرفته.

وموضوعات هذا الكتاب تمثل – فى تقديرى – حلقات متصلة يربطها رباط عضوى خفى هو ما نسميه التراث أى الموروث المنقول إلينا عبر ذاكرة الأمة ، وهذا الموروث فى الحقيقة حى فينا ، يجرى فى عروقنا ، يعيش حالنا كما نعيش أحواله ، يشكل رؤيتنا أحيانا ويجذب عقلنا إليه ، ونشكله على قدرها ما نهوى ونحب، وفى الحالتين لايغيب عنا الظرف التاريخى الذى صنع ما نسميه التراث ولا ظرفنا التاريخى الذى يصوغ مصطلحاتنا ومناهجنا فى النظر إلى واقعنا وإلى هذا التراث .

وإذا كان التراث على هذا النحو حالة وجدانية ووجودية وموضوعاً للعلم ، فإن حلقات هذا الكتاب لم تفارق هذا الزعم إذ تناولت **الحلقة الأولى** مفهوم التراث من زاوية نفسية وثقافية ، وجعلته معياراً للنظر إلى دراستين جعلتا من التراث النقدى – النظرى – عند العرب موضوعاً للدرس – والهدف من هذه الحلقة مراجعة المصطلحات وطبيعة الموضوع ، وكيفية الدرس وذلك فى إطار ما يسمى بنقد ا لنقد أو نقد المعرفة .

أما **الحلقة الثانية** فتناولت طرفامما أنجزه طه حسين من حواراته الدائمة مع آفاق التراث وتجلياته الأدبية والتاريخية الفلسفية والإنسانية عند الأمم الأخرى . وهذا الطرف توقف عند الشعر والشعراء على النحو الذى قدمه طه حسين فى الأدب الجاهلى وحديث الأربعاء وتجديد ذكرى أبى العلاء والمتنبى – وفى هذا الجانب انطلق طه حسين من مبادئ عامة مدارها أن العقل تراث إنسانى مشترك ، وأن العلم لا وطن له ولا حدود ، وأن التغيرالاجتماعى قطبه الحرية التى هى زاد الباحث والعالم وقوام وجود الفرد والنظام الاجتماعى .

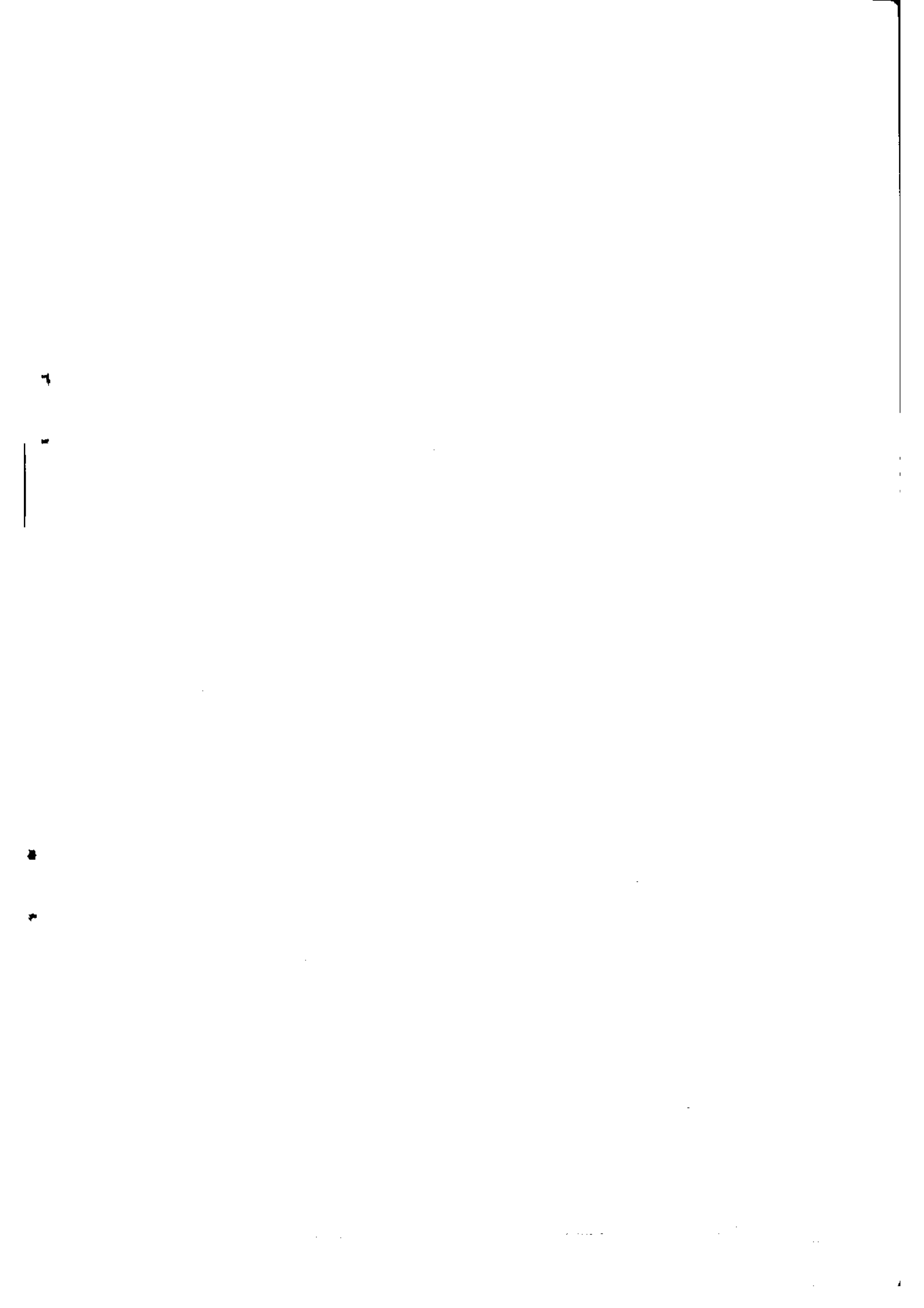
أما **الحلقة الثالثة** فمتصلة بما سبقها من حيث الموضوع والمنهج وفكرة المرآة التى أرساها طه حسين فى فهم الأدب ونقده ، وفكرة التاريخ وصلتها بالأدب . وقد وظف شوقى ضيف – أحد أوائل تلاميذ طه حسين – هذا المنهج وفكرة المرآة فى درس الفكاهة والشعبية – الفكاهة فى اتصالها بنص شفوى شعبى خاص بشعب معين هو الشعب المصرى . والشعبية فى اتصالها بنص الشعر العربى على امتداد تاريخه دون ارتباط بشعب معين اللهم الا الحالة التاريخية التى كان الشعب العربى والمسلم يعيش فيها .

وبما أن هذه الحلقات جاءت خطرات فكر ارتبطت بظروفها فقد آثرنا أن نضعها فى مهدها الأول الذى احتضنها وهو الومضة الأولى للفكر التى تجعل الكاتب مشدوداً إليها خوفاً من انفلاتها ، ورغبة فى اقتناصها وتجسيدها لذا فمن الصدق أن نسمى هذه الخطرات بما يمثل طبيعتها وهى " **وميض الفكر**".



يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَأٍ فَتَبَيَّنُوا أَن تُصِيبُوا قَوْمًا بِجَهَالَةٍ فَتُصْبِحُوا عَلَىٰ مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِينَ (٦)

سورة الحجرات



تقديم

اختلطت الأحكام وتداخلت فى حياتنا العلمية والفكرية بسبب عدم وضوح مفاهيم العديد من المصطلحات التى نحسبها - اعتقادا منا - واضحة كل الوضوح. ولكن اختبارا صادقا بسيطا فى لحظة عابرة من اللحظات، يكشف لنا أمام أنفسنا زيف ما نعتقد أو على الأقل يكشف لنا أن ما نعتقده من صحة بعض المفاهيم ووضوحها، هو اعتقاد غير سليم.

ولو توقف الأمر عند حدود الاعتقاد الشخصى لما كان هناك بأس، ولكنه يمتد إلى حيز البحث العلمى الذى يعد الغاية المنشودة لكل اجتهاد فكرى عقلى أمين وبناء. ومن هذه المصطلحات التى شاعت - بحكم تكرارها - مصطلح (التراث) وهو مصطلح موغل فى الوضوح والغموض معا، فما أسهل أن يكون لكل منا تراثه المادى بمعنى ما يرثه من أشياء ومنقولات، وما أصعب أن يكون للأمة الواحدة تراث ، وكل من أبنائها يتنازعه وهو مؤمن أنه يتعامل مع مفهوم فى غاية الوضوح السابق. ومعنى أن يكون التراث ملكا

للأمة وليس للفرد، أن أجيالا عديدة صنعته، وشكلته، وصاغته الصياغة التى وافقت منطلقاتها الفكرية والوجدانية والعلمية والثقافية . وأن هذا التراث لم يعد ذا وجه واحد، فى حالة إضافته للفرد، ولكنه أصبح ذا وجوه متعددة بتعدد المنطلقات التى وقفت وراء صياغته.

وبما أن الذين صاغوا تراث الأمة هم أجيال متعددة، وبما أن منطلقاتهم متباينة ومتداخلة ومتعددة، فإن التراث حينئذ ليس خيرا كله ولا شرا كله. ولكن فيه من الخير قدر مافيه من الشر. وبما أن التواصل بين أجيال الأمة الواحدة-وهو تواصل اجتماعى معرفى- لاينقطع فإن التراث ليس كمية من الأوراق المحفوظة، ولا من الأفكار المحجوبة، وليس ذا وجود صورى، وأن الأجيال الحاضرة تصنع أو تعيد صنع تراث الماضى وهى تصنع تراث المستقبل.

هذا الإجتهاد البسيط فى فهم مصطلح "التراث" وتحديده، كان وراءه دافع قوى أدى بنا إلى إجراء هذه الدراسة عن "التراث ونقد الشعر" تمثل هذا الدافع فى تجاذب كل بيئة علمية لمصطلح "التراث" والتعامل معه بوصفه كيانا مستقلا

منفصلا. فصار أهل "النقد الأدبى" يتعاملون مع التراث النقدى وكأنه مساحة من الأرض تحيط بها المياة من كل جانب ويقفون من هذا التراث المعزول موقفا إنتقائيا ينهض على تقديم جانب من الصورة وإخفاء جانبها الآخر، أو جوانبها الأخرى إن شئت، ويتوسلون إلى ذلك باصطناع مناهج تاريخية تجعل التاريخ - تاريخ الظاهرة- حلقات منفصلة لامتصلة متفاعلة تفاعلا ديناميا، ويعللون الظاهرة النقدية بعللها الراهنة غير قادرين على تفسير مايشوبها من تناقض فى بنيتها، ملتمسين فى نصوص "النظرية النقدية" كل الإنطباعات الذاتية الناشئة من إحساس الباحث فى هذا المجال، بضرورة السبق التاريخى على نظريات النقد الغربى وما يترتب على ذلك من إغفال أهمية السياق الإجتماعى والتاريخى الذى تولدت هذه الفكرة أو تلك فى أحضانه.

ونتيجة لاصطناع هذا المنهج فى النظر والتحليل والدرس، تأتى المصطلحات المستخدمة مصطلحات غير قادرة على اختزال الكم المعرفى، ومن ثم غير قادرة على عقد صلة

معرفية علمية، بين أبناء التخصص الواحد، ويترتب على ذلك أن يصبح كل منا يتحدث بلغة لايفهمها أحد سواه.

بسبب هذا الدافع، كانت هذه الدراسة التى حاولت أن تتحرى دوران مصطلح "التراث" فى بيئات عديدة، تحريا سريعا بهدف التوقف عند مجال أو بيئة محددة هى بيئة الباحثين فى التراث النقدى العربى القديم عن نظرية الشعر عند النقاد، أو عند بعض الشعراء. ويرمى هذا التوقف إلى إختبار ماهو مطروح فى الساحة: اختبار مفهوم مصطلح " التراث " أولا، اعتمادا على اجتهادين علميين، أحدهما يربط "التراث" بالإطار المعرفى العام بحيث يصح -إن حللناه- أن يكون تحليلا لعقليتنا المعاصرة- والثانى يربط "التراث" بمصطلح أعم هو "الثقافة" بوصفها تجسيدا لعلاقة الإنسان بالطبيعة وبالمجتمع وموقفا يواجه به الإنسان الفرد والجماعة كل مايعن له من اختيارات فى حياته.

وقد قصدنا إلى هذا التحليل لنتخذ منه قاعدة علمية موضوعية نفتش - على أساسها وبهدى منها -عن مفهوم

التراث في نماذج من الدراسات التي اهتمت بالتراث النقدي القديم. وقد حددنا هذه النماذج وأسميناها. ولنعرف إلى أي مدى يؤثر هذا المفهوم في توجيه هذه الدراسات منهجيا وما أدت إليه من نتائج، وما استخدمته من مصطلحات، ويكون هدفنا الأكبر في هذه الدراسة هو إعادة التساؤل بهدف إعادة بناء الفكر ورد الأحكام إلى مصادرها حتى يتسنى فهمها، والإنطلاق بعد ذلك إلى موقف متجاوز.

ويمكن القول إن هذه الدراسة لا تود أن يفهم عنها أنها تقف من النماذج المستهدفة موقف القاضي من المتهم، ولا موقف المتعالي بفهمه على أفهام الآخرين. ولكنها دراسة هدفها أن تصل إلى فهم أوضح لما هو مطروح من موضوعات، وما يدور حولها من مناقشات، يتسلل إليها من طريق أو آخر بعض المصطلحات المغرية بالتأمل والتفتيش والبحث.

وعلى الله قصد السبيل.

التراث ونقد الشعر

كان التراث - ومازال - نقطة الإرتكاز فى دوائر الحوار على مستويات متعددة أدبية، ونقدية، وشرعية، وسياسية، ومعرفية، وبتعدد هذه المستويات، تتعدد محاولات التفسير فى كل عصر، بل فى العصر الواحد، وتختلف من جيل إلى جيل، نرى مايؤكد ذلك مثلا، فى أعلام التجديد فى الجيل الماضى أمين الخولى والعقاد وطه حسين وزملائهم فقد حقق ذلك الجيل"الكثير فى دراسة التراث، وإعادة تفسيره، وذلك يتيضمن البحث عن قيمه الأصلية، وحسبك تلك الدراسات الكثيرة حول المعرى وابن الرومى وحسبك تلك التراجم المتعددة المناهج والأساليب لأعلام الإسلام" (١).

وإذا كانت تفسيرات التراث تعد دلالة على مفهوم كل جيل له، ولوظيفته، فإن هذا التراث متعدد الوجوه ، متباين الوجوه، لأنه من صنع أجيال سابقة لم تتشابه، وأنما تباينت فى مواقفها المعرفية والوجودية والقيمية وتضاربت بينها

قيم الحق والباطل، والخير والشر، والتطلع والتخلف، كما تزاوجت فيما بينها معايير الصواب والخطأ. ولهذا فإن التراث لايعد ذهبا كله ولا رمادا وأنما هو بما فيه من ذهب، ورماد أرض مستباحة، يبحث كل مهتم فيها عما يراود أحلامه، ويدعم مواقفه المعرفية أو الوجودية أو القيمية، أو الشعورية الوجدانية، ومن هنا كان هذا المصطلح "التراث" مصطلحا ذائعا فى كل بيئات البحث المعاصرة وهو مصطلح تنازعته هذه البيئات، واختلفت حوله، وظن الجميع أنهم أحق به، وقد عكس هذا الإختلاف والتنازع مدى تباين مفاهيم هذا المصطلح.

فالتراث بمعنى الإنجاز الحضارى علميا وفلسفيا وفنيا ملاذ كبير حينما تشتد حدة المواجهة بين واقعنا المعاصر وما تمثله الحضارة الغربية من تحد علمى وأخلاقى وفنى وهو واحة الدولة العادلة الآمنة المستقرة سياسيا واقتصاديا لدى من يتطلعون إلى البحث عن مخرج من الأزمة السياسية والإقتصادية حينما يقدم لهم نظرية سياسية واقتصادية ليست غربية. وهو فى الوقت نفسه، صورة النقاء الدينى

والأخلاقى - وهى صورة مفتقدة عند من ينشدونها - عند الباحثين عن دواء العلل الأخلاقية والدينية فى إنسان هذا الزمان، وهو أيضا عصر الإزدهار الأدبى شعرا ونثرا والنقدى، فهو رصيد هائل من التقاليد الأدبية والمعايير النقدية، عند من يقلقهم البحث عن نظرية جمالية تفسر الإبداع اليوم، وتصوغ للإنسان العربى رؤاه الجمالية.

ويبدو من هذه الأمثلة، أن التراث ليس شيئا واحدا، وإنما هو أشياء عديدة، أو إن شئت فقل هو مفاهيم متعددة ترتبط بهدف كل بيئة من بيئات البحث، وهو أرض مستباحة كما ذكرنا، ولأنه كذلك، فإن الدق على أبوابه ليس مأمونا فى كل الأحوال، واللجوء إليه دائما ليس فضيلة مبتغاة وينبع الخوف من التراث من كيفية تفسيره، واختيار المساحة الواقعة فى حيز التفسير، ومن الإستدلال برموزه التى ينظر إليها دائما على أنها مثال للنقاء والسبق والإعجاز. إن الخوف من التراث يتحدد فى طبيعة المنهج الذى يتناول جانبا أو جوانب منه.

ومن هذا الإحساس تأتى أهمية أن نقف فى هذه الدراسة عند نوع من الأبحاث إختارت جانبا من التراث. وأقصد بنوع الأبحاث ذلك النوع الذى نصفه بالأكاديمية لأنه أسبق الأبحاث التزاما بالمنهج العلمى وتحريا فى تطبيقه، وأقصد بالجانب الذى إختاره، الجانب النقدى أى جانب"الموروث النقدى" الذى لم يتميز - فى تراثنا - من جوانبه الأخرى فإذا أشرنا إلى أن إبن قتيبة ناقد، فلا يمكن أن نغض الطرف عن كونه قاضيا ومحدثا وأصوليا ومؤرخا، وهذا مثل يمكن أن ينسحب بدوره على كل من نصفه من أعلام تراثنا بأنه ناقد، وهذا يعنى أن النظر إلى الجانب النقدى من التراث ماهو إلا كعمل عالم التشريح يهمه أن يتعرف على وريد أو شريان، فيفصله قليلا عن بقية الأوردة أو الشرايين، وهو يؤمن أن هذا الفصل لمجرد الدراسة فقط أى بقصد التعرف عليه، أما حياة هذا الشريان أو الوريد فلا تتم إلا من خلال علاقته الكلية بجميع أجهزة الجسم.

والتوقف عند هذا النوع من الأبحاث يهدف إلى إعادة التساؤل، ففى إعادة التساؤل، إعادة بناء الفكر، وفيها يتم

التعرف – من خلال المراجعة – على طبيعة المفاهيم المطروحة وطبيعة المصادر المستخدمة التى بنيت الأحكام على أساسها وفيها تتم مراجعة الأحكام الصادرة فنقبلها أو نرفضها، كما يهدف هذا التوقف إلى مراجعة المصطلح بصفته لغة البحث العلمى. فالمنهج العلمى لغة أحكم وضعها، وغنى عن القول إن المصطلح مفردات هذه اللغة، وأولى المصطلحات بالمراجعة والتساؤل مصطلح "التراث" خاصة فى مجال الدرس النقدى، لأن التراث مازال يمثل لنا حتى الآن إطارا مرجعيا لكثير من أحكامنا النقدية، ونظراتنا الجمالية كما يمثل مجالا رحبا للبحث فى أركانه عن معالم نظرية جمالية متكاملة تفسر محاور الإبداع: الواقع – المبدع – النص – المتلقى أو الناقد.

والسبيل إلى هدفنا هو تحديد نموذج هذا البحث المشار إليه، وقد حددناه فى نموذجين متكاملين: الأول يتصل "بالنظرية النقدية عند العرب" فيتناول جهود النقاد العرب فى بلورة نظرية نقدية فسرت الإبداع الشعرى. والثانى يتصل "بنقد الشعراء الشعر" فيتناول موقف الشاعر

بصفته ناقدا من إبداع الشعر وفهمه والحكم عليه. فهما يدوران حول محور واحد هو الشعر، وهما يتكاملان لأن فى التقاء الناقد والشاعر حول نقطة تساؤل واحدة عن طبيعةالشعر ودوره تكاملا بلا شك، فقد يكون فى إفصاح الشاعر بإجابته عن هذا التساؤل مايجعل الناقد يطمئن إلى اجتهاده، أو يعدل منه، أو يضيف إليه.

أما السبيل الثانى لتحقيق هدفنا، فهو أن نفرد لمعالجة مصطلح التراث فقرة خاصة تقوم على اجتهاد العلماء فى هذا المجال. وتكون هذه الفقرة بمثابة المعيار الذى نستهدى به فى سيرنا حين نشرع فى إعادة التساؤل حول ماقدمه هذان النموذجان المشار إليهما معا.

-٢-

فى البدء أجد نفسى أمام إجتهادين معاصرين عالجا موضوع التراث بوصفه مصطلحا دالا على قضية مثارة ذات أبعاد معرفية وثقافية. وكل منهما اختط لنفسه إطارا حدده وحدد رؤيته، أما الأول فينطلق من إطار معرفى يؤمن بأن التراث

ليس "موجودا صوريا له إستقلال عن الواقع الذى نشأ فيه، وبصرف النظر عن الواقع الذى يهدف إلى تطويره، بل هو تراث يعبر عن الواقع الأول الذى هو جزء من مكوناته" (٢) وأنه ليس له"وجود مستقل عن واقع حى يتغير ويتبدل، يعبر عن روح العصر، - وتكوين الجيل، ومرحلة التطور التاريخى" (٣).

فالتراث فى ظل هذا المفهوم، كتلة كلية ممتدة، صيغت وتكونت فى واقع مخالف عن الواقع المعاصر، وهى ذات ملامح خاصة مستمدة من إطار واقعها التاريخى والإجتماعى، فهى بنية مغلقة على عناصر متعددة ومتباينة وفى الوقت نفسه لايمكن أن تستمر تاريخيا أو أن تعيش فى عزلة عن واقع جديد يحاورها ويتجادل معها، ومن ثم يملك القدرة على اختراق هذه البنية المغلقة وفرز عناصرها لتؤدى وظيفتها فى تطوير الواقع المعاصر. والدليل على هذا التجادل بين التراث بوصفه كتلة كلية ممتدة أو بنية معرفية متعددة العناصر والوظائف أن صائغ هذا الإجتهاد يؤمن أن الزمن ذو مفهوم شعورى يدمج الحلقات التاريخية -

الماضى والحاضر والمستقبل - فى تيار واحد غير متوقف "فالماضى والحاضر كلاهما معاش فى الشعور، ووصف الشعور هو فى نفس الوقت وصف للمخزون النفسى المتراكم من الموروث فى تفاعله مع الواقع الحاضر إسقاطا من الماضى أو رؤية للحاضر، فتحليل التراث هو فى نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة، وبيان أسباب معوقاتها"(٤).

لم يعد التراث فى ظل هذا الإجتهاد مجرد كمية صورية من الأوراق والأفكار بل إنه فاعلية نفسية وجدانية مؤثرة، والكشف عن طبيعة هذه الفاعلية ودورها هو كشف عن طبيعة "عقليتنا المعاصرة" وإعادة التساؤل عن جدواها ووظيفتها لذلك، فنحن إذ نعود للتراث، لانعود إلى غائب أو مخزون، وإنما نعود إلى ذواتنا الثقافية والتاريخية بقصد تحليلها وتفسيرها لمعرفة مواطن الزلل والصواب فى بنيتها.

ومن هنا نجد أن التراث - فى ضوء هذا الإجتهاد - يبلغ -

فى عملية التحليل أن يكون إطارا مرجعيا أو قاعدة يقيس إليها الفرد - كما تقيس الجماعة - تطلعه المشروع إلى الأمام، أو ارتداده إلى الوراء ، ومن ثم يكون رصيدا من التقاليد والقواعد على كل المستويات المعرفية. ومنها المستوى الأدبى والنقدى، حين تطل علينا فكرة "التقاليد الأدبية" وهى فكرة تعنى "الجزء الحى الموروث من ثقافة الماضى ولا يزال يعمل فى تكوين الحاضر" (٥) ومن ثم فهى فكرة متسعة لأن الثقافة ليست فقط تقليدا أدبيا ولكنها سلوك وأنماط وعادات وتقاليد وتصورات علمية وفلسفية وفنية ومعتقدات.

فالتراث إذن يبلغ أن يكون إطارا مرجعيا عاما لأنشطة الإنسان فى واقعه المعاش ومن هذه الأنشطة، النشاط الأدبى والنقدى، وهو ألصق الأنشطة بفكرة التقاليد ليس بوصفها جزءا حيا من ثقافة الماضى فقط، ولكن بوصفها أيضا"حاسة تاريخية" "لايمكن الإستغناء عنها لمن ينتوى الإستمرار فى كتابة الشعر" (٦) أو الأدب بوجه عام وهى بذلك - بالنسبة للكاتب والشاعر - تعد دليلا لما يمكن عمله فى لغة ما وما

ينبغى أن يظل معمولا، وتعد - من وجهة أخرى - مقياسا لما يعمله الكاتب أو الشاعر، وهكذا تكون أساسا لمعيار أدبى للقيم. وفى ضوء هذا التفسير، يبدو لنا مدى أسر التراث للواقع المعاصر بوصفه - أى التراث - فاعلية نفسية وجدانية تمثل قاعدة للحكم الجمالى والنقدى، وهو نوع من الأحكام التى يمكن أن نحلل - فى ضوئها "عقليتنا المعاصرة" ويعد هذا الإستنتاج أهم ماقادنا إليه الإجتهاد الأول فى تحليل مصطلح التراث بوصفه قضية معرفية.

أما الإجتهاد الثانى فى تفسير هذا المصطلح، فهو اجتهاد أحدث من الأول يؤسسه صاحبه معتمدا على أحد مفاهيم العلوم الإجتماعية وهو الثقافة التى يجعلها إطارا أشمل للتراث، أو "رحمًا يتخلق فيه، ويتحدد موضعه ودوره" (٧) ويضع تحديدا لهذا الإطار -الثقافة- يقوم على أنها " الوجه الإنسانى من العالم الطبيعى أو ماخلقه الإنسان أو مايزال يخلقه فى قلب العالم الغفل، وهى عتاده، وأسلوبه فى غزو الطبيعة، أو فى استجابته لها. فإذا كان العالم يزودنا بالمواد الأولية، فإن الثقافة هى التى تحدد أسلوب استثمار تلك

المواد لخدمة مطالبنا. أى أنها هى التى ترسم الخطة التى يزاول بها الإنسان فاعلياته فكرا وسلوكا فى صميم عالمه وبيئته. فهى أسلوب الحياة الذى ينطوى على معتقدات، وعادات، ومهارات، ويتضمن البواعث والأهداف التى تحث الفرد والجماعة على المشاركة فى إنشاء النظم والمؤسسات المادية والروحية، كما تحمل فى باطنها المبادئ والقيم والمقاييس التى تقدر بموجبها تلك الأساليب والنظم الثقافية نفسها، ويحكم عليها، وتصاغ الثقافة من مجموع جوانب فاعلية الإنسان على نحو مايفصح عنها فى دينه وفلسفته وفنه وعلمه، ومن قبل ذلك فى لغته وأساطيره وسحره، وكما تتجسد فى نظمه وتقنيناته" (٨).

هذا التحديد العام للثقافة يمثل مرتكزا أساسيا-عند صاحبه- وعندنا- فى فهم التراث، من حيث موضعه فى بناء كلى عام هو جزء منه، فكما هو واضح نجد أن الثقافة تحتوى على عناصر عديدة تمثل موقف الإنسان من واقعه المادى والنفسى والإنسانى. ومكونات هذا الموقف مكونات ثابتة وواحدة ولا تتغير، وما يتغير فيها ويتباين هو "العلاقات

التى تقوم بين تلك العناصر" (٩) أو المكونات" فالإختلاف بين الثقافات لايقوم على مجرد اختلاف العناصر التى تكون كلا منها، لأن العناصر موجودة فى كل ثقافة، ولكن تختلف العلاقات بينها وتختلف طريقة ارتباطها بعضها ببعض لتؤلف بنية وتركيبا متكاملا مايلبث أن تعصف به غلبة عنصر آخر من شأنه أن يثير التوتر فى نسيج الثقافة القائمة، ويدفع إلى تغييرها" (١٠). وفى ضوء هذا الفهم -أى ثبات العناصر، واختلاف العلاقات فيما بينها، وهو اختلاف يفصح عن تدخل الإنسان، باختياره هذا العنصر أو ذاك، وما يدل عليه هذا الإختبار- نقول فى ضوء هذا الفهم يمكن أن نفرق بين فاعلية الإنسان وممارسته عند اختياره أحد العناصر بوصفه نصا يوظفه أنى شاء، وبين النص ذاته فالنص الواحد، قد يخضع لممارسات عديدة، توظفه فى مواطن متباينة، وهو بذلك يكشف عن المشكل الثقافى فى كل جيل أو فى كل عصر، الذى بسببه تتعدد التفسيرات والتأويلات، وهنا يصح القول المتقدم بأن الثقافة هى رحم يتخلق فيه التراث ويتشكل، وأن الأمة -بتعدد أجيالها-

تصنع تراثها عدة مرات، وأن التراث ليس فى حالة من السكون، وإنما فى حالة من الحركة المتفاعلة مع قضايا كل عصر، وموقف كل جيل ثقافى منها، ومن ثم فإن فى كل ثقافة قائمة يستقر فى بنيتها الإساسية تراث. وهذا التراث المستقر هو تركيبة من عناصر متعددة من ثقافات سابقة تعاقبت على الأمة الواحدة، فهو لايمثل ثقافة واحدة بعينها، وعناصره ورموزه المستخدمه لاتعنى شيئا واحدا، لأن العنصر الواحد تتفاوت دلالته وممارسته، ويختلف محتواه من ثقافة لأخرى كما تختلف علاقته بسائر العناصر" (١١).

وما دام التراث - فى التحليل الأخير- لايمثل ثقافة واحدة، فإن مواقفنا من رموزه وعناصره تكشف عن تباين مرتكزاتنا الثقافية داخل المجتمع الواحد، وحينئذ يبدو لنا مدى الإختلاف الهائل فيما بين وجهات نظرنا، حين نتحدث عن "التراث" ونحن نحسب أننا نتحدث عن شئ واحد نتفق عليه، أو نفهمه بدرجة واحدة من الفهم. وفى الحقيقة، يتحدث كل منا عما يراه من التراث، مركزا على هذا المكون أو ذاك

من مكوناته، ومن ثم ينشأ الإختلاف والتباعد، وإذا كان هذا الأمر لا مفر منه، فإن الأمة الواحدة، من ملامح تكوينها، أنها ذات ثقافة مشتركة، ولا نقول واحدة إذن، وعليه فإن السؤال المطروح هو كيف ينهض التراث عاملا من عوامل تطوير الواقع المعاصر، -وهو لايعبر عن ثقافة واحدة، أوليس له تفسير واحد؟!.

ويبدو أن الإجابة عن هذا السؤال ليست يسيرة، كما يتبادر إلى الذهن، ولكن بقدر من التبسيط يمكننالقول إنه يجب أن نفرق فى أى تراث بين خبرات لم تعد تصلح إلا أن تكون فى متحف التاريخ. فقد فقدت قدرتها على التطور والتفاعل والإستمرار، وخبرات مازالت قادرة على الإستمرار والتطور والتفاعل، ويعنينا منها المبدأ المنهجى الذى كونها وصاغها، أو تلك الوقفة المنهجية العلمية التى صاغتها فجعلتها تراثا معاشا نال حدا أدنى من القبول عند جميع الأفراد على تباين مرتكزاتهم الثقافية ويمكن أن نسميه "بالمتصل القومى" ويعنى مجموع الجوانب المشتركة لدى أعضاء الأمة رغم اختلافهم فى النوع والجيل والمهنة والطبقة

والتعليم" (١٢).

ويمكن توضيحه أكثر بالقول بأن "هذه الأمور المشتركة لاتوجد بنفس القدر والشدة عند أعضاء المجتمع بل تتفاوت مواقعهم على نقاط ذلك المتصل القومى من حيث عناصر الموروث المستمر. وهو على أية حال ليس مجرد رقع متراصة مقتبسة من هنا وهناك، بل هو بمثابة مجرى جوفى أو تيار متدفق دون وعى أو تدبير فى كثير من الأحيان وهذا المتصل القومى هو التراث المعاش بالفعل، أو إن شئنا الدقة، هو الجانب أو الجزء المعاش من مجموع التراث"(١٣) وهو نفسه الذى يجعل للتراث دورا فى تطوير الواقع المعاصر بحيث يتعانق هذا القول مع القول الذى يطرحه الإجتهاد الأول وهو أن تحليل التراث تحليل "لعقليتنا المعاصرة"، فنحن نعيش من تراثنا مايتجادل مع مبادئنا النقدية والجمالية الآن، إذ لايمكن أن ندعى بأن المبدأ الجمالى السائد فى نقدنا القديم، وهو أن البيت وحدة القصيدة العربية مبدأ مقبول الآن أو معاش، وإن كان هذا لايمنع أن نجد بينات نقدية الآن أشد تراجعا وفقرا ترى فى

هذا المبدأ قبولا ورواجا لأفكارها، وبالمثل يمكن أن نتناول قضية القديم والجديد في نقدنا القديم أو قضية الشعر المحدث في العصر العباسي لابصفتها قضية تشغلنا تفاصيلها الآن، بل بصفتها قضية تكشف عن مواقف الجدة والأصالة لبعض الأعلام الذين شاركوا في مناقشتها دون بعض الأعلام الآخرين الذين لم يروا فضيلة في إبداع عصرهم إلا ردوها إلى الشعر القديم الجاهلي بالذات وسلبوا ماللشعر المحدث وشعرائه كل مزية، فهؤلاء قد جعلوا الجدة الإبداعية مقصورة على زمن دون زمن ، والإبداع فرعا، والإتباع أصلا، ومن ثم لايجوز للفرع إلا أن يسير في الطريق الذي اختطه الأصل لنفسه.

من هذه الأمثلة وغيرها، يتبدى لنا أن التراث ينشأ في رحم ثقافة ذات بنية مركبة متعددة المستويات، وأنه لذلك متعدد الوجوه والجوانب، منه مايبقي ومنه مايسقط في ركب التاريخ، وأن مايبقي منه ينهض بدوره ليمثل "متصلا قوميا" أو جزءا معاشا من مجموع التراث، وأن تحليله - في النهاية- هو تحليل لبنية العقل المعاصر.

-٣-

من صفات التحليل السابق أنه ركز على فاعلية التراث نفسيا ووجدانيا وفكريا وعلى تعدد مستوياته وجوانبه، وأنه ثبت ثقافى أصيل "ومحصلة لصراع إنسانى عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد اجتماعية وفكرية متباينة ومتعارضة" (١٤) وأنه متجادل تجادلا مثمرا مع الحاضر على أساس أن الزمن ذو مفهوم شعورى يجعل الماضى والحاضر معاشين فى الشعور. والعودة إلى التراث تنبع من الحاضر وتعود إليه فالعقاد مثلا حينما عاد إلى التراث، لم يعد إلى التراث بوصفه كلا لايتجزأ، بل عاد إليه ليختار منه مايشبع العقاد فكريا وعقليا فكتب العبقريات، وكتب عن أبى نواس وعمر بن أبى ربيعة، وعن ابن الرومى وغيرهم، مؤكدا اتجاهه الفكرى الأصيل فى تبنى الفردية مذهبا، والإعلاء من شأن الذات الفردية الفاعلة المؤثرة، فكانت العودة إلى التراث عودة غير بريئة، ارتدت ثياب التحيز وعادت به، وهذا أمر لامفر منه.

ونحن إذ نعود للتراث، لانعود إليه، وقد تخلصنا من همومنا الذاتية والقومية، والفكرية والاجتماعية، فليس مطلوبا أن نفعل ذلك، لأنه صعب، إن لم يكن مستحيلا وإنما المطلوب أن نعلن عن وقفتنا المنهجية: طبيعتها، وأدواتها، وأن نحدد المستوى الذى نرغب فى أن نعود إليه من التراث، وأن نعرف حدود الأرض التى أردنا أن نستبيحها لأنفسنا.

والنموذج المطروح للتحليل -فى هذا البحث- سبق أن أشرنا إليه بأنه نموذج أكاديمى، إختار مستوى من التراث، ليتعامل معه، هذا النموذج هو اجتهاد علمى دار حول البحث عن "النظرية النقدية عند العرب" وعن "نقد الشعراء الشعر" والسبب فى اختيارنا هذا النموذج -بالإضافة إلى ما أشرنا إليه من أسباب- أن الموضوعات التى طرقها وقعت فى دائرة اهتمامنا ومن ثم كان إغراء الحوار، والمناقشة.

وفى البداية، يجب أن نسمى هذا النموذج باسمه. فهو يحمل أسماء ثلاثة الأول : "النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجرى" والثانى: "الشعراء ونقد

الشعر منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى" والثالث: "الكتاب والمصنفون ونقد الشعر منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجرى" هذه الدراسات الثلاث للدكتورة هند حسين طه / الجامعة المستنصرية، بغداد. السمة الأولى لها أنها تبدأ تاريخيا من الجاهلية حتى القرن الرابع الهجرى أو الخامس، والثانية أنها تهتم بالنشاط النقدى للنقاد والمبدعين شعراء وكتاب، والثالثة -هى الأهم- أنها قد إختارت من المستوى التراثى -المستوى النقدى والأدبى- جانبه النظرى، فهى مهمومة بالكشف عن أبعاد النظرية النقدية من خلال إنتاج النقاد، أو وقفات المبدعين، وهى وقفات نقدية، سواء كانوا شعراء أو كتابا.

ولاتساع المساحة الزمنية، وخصوبتها، وتعدد بيناتها، وتباينها كانت هذه الدراسات مغرية كما ذكرت بالحوار والمناقشة حول مفهوم التراث الذى أنطلقت منه، ومفهوم النظرية الذى تحملت البحث عنه، وطبيعة المصطلح الذى دار به المنهج. ولأجل هذا كانت وقفتنا فى الفقرة السابقة عند تأسيس مفهوم للتراث يكون بمثابة المعيار الموضوعى

الذى ننطلق منه ونعود إليه.

فالتراث الذى تعنيه صاحبة هذه الدراسات، هو التراث المكتوب المعلوم الممثل لمستوى واحد من مستويات أو جوانب التراث عامة أى أنه التراث النقدى والإبداعى عند العرب، وهى تؤمن أن هذا المستوى قد شارك فى صنعه "بيئات عديدة" وهذه البيئات هى: بيئة الشعراء، واللغويين والنحاة والمتكلمين ، والكتاب ، والشعراء الكتاب، والمتفلسفة"(١٥). ومن الواضح أن تباين هذه البيئات لايجعل هذاالمستوى ذا لون واحد، أو نتائج واحدة، وإن كان الموضوع المطروح للبحث بين هذه البيئات موضوعا واحدا، وهو البحث عن طبيعة النص الأدبى ودوره، وسمات أداته وتاريخها وتقاليدها. فقد وظفت كل بيئة من هذه البيئات النص الأدبى توظيفا متباينا وخاصا بهدف كل منها، ومن ثم اختلفت معاييره. هذا فى المرحلة الزمنية الواحدة التى تجعل أعلام هذه البيئات، متعاصرة. فإذا أضفنا أن كل مرحلة زمنية تصنع تراثها وهى تتحاور مع الماضى الممتد إليها، فتعيد تشكيله وبنيانه. إتضح لنا أن أمتداد فترة

البحث من الجاهلية حتى القرن الرابع الهجرى أو الخامس لاتجعل المستوى النقدى من التراث مستوى مأمون العواقب فى ظل ثبات النظرة إليه على أنه فى مأمن من التباين القائم بين البيئات التى أنتجته فى كل مرحلة زمنية.

نقول هذا الكلام لأن الدكتورة إذ نشطت لأنجاز دراساتها، انطلقت من مفهوم الثبات للنص المقروء، وهو نص نقدى قد نجده عند الجاحظ، ونجد مثله عند قدامة، وكل منهما اهتم بجانب الصياغة والتشكيل، ورغم ذلك لايمكن أن نحكم بأن النص نفسه لم يتغير ولم يقرأ عدة مرات. فقد صاغ الجاحظ نصه تحت تأثير ظروف من الجدل الكلامى والعقائدى والشعوبى، وصاغ قدامة نصه تحت تأثير ظروف ثقافية واجتماعية مخالفة، وإن كان كل منهما قد صاغ نصا واحدا، فإن الوعى بظروف كل منهما تجعل قراءة نصه متباينة عن الآخر. ومن ثم نقول إن فكرة الثبات أو مفهومه قد سيطر على نظرة الدكتورة لهذا الجانب من التراث، وهو الجانب النقدى والإبداعى الذى اختارته. والدليل على ذلك أنها تعاملت مع هذا الجانب المقتطع من التراث بوصفه كلا

معرفيا، وقد عزلته عن بقية الجوانب الأخرى، فلم نشعر بتعانق هذا الجانب التراثي وتحاوره مع جانب آخر شديد الصلة به، وهو الجانب الفلسفي والفكرى عموما، وأعطتنا إحساسا عاما بأن التراث النقدى العربي يعيبه أشد العيب لو قلنا إنه تأثر بالثقافات المترجمة خاصة الثقافة اليونانية، لذلك فهو فى نظرها من إنتاج القريحة العربية وحدها -ولاندرى كيف يتحقق ذلك- ومثال ذلك أنها تعتقد إعتقادا جازما بأن العرب فهموا الوحدة العضوية للقصيدة -وكأن ذلك مدعاة للفخر- وأن من ينسبهم فى ذلك إلى أرسطو فقد ضل فى القول، تقول "إن كتب الأدب والنقد الأدبى، غنية بالنصوص التى ترينا اهتمام العرب بالقصيدة العربية، كما ترينا فهمهم للوحدة العضوية، من خلال اهتمامهم بالأجزاء، لأن العناية بالأجزاء، أو توثيق الصلة بينها، وهو عناية فى وحدة العمل الفنى جملة، وفى هذا رد رادع لمن يقول بأن العرب، لم يعرفوا الوحدة العضوية للقصيدة، وإنما هم تبع لأرسطو.(١٦).

ولأن فكرة الثبات قد سيطرت على نظرتها إلى الجانب الذى

اختارته من التراث، فقد غابت آثار الخلاف أو التباين بين البينات التى أنتجت هذا الجانب، وهى آثار جعلت ثريا متعدد القضايا، ومستويات النظر، ففى المدرسة الكلامية مثلا، كان هناك الخلاف القوى بين المعتزلة والإشاعرة، حول تأويل النص وفهمه، والقضايا المتشعبة عنه، وهذا الخلاف -بلاشك- قد ترك آثاره القوية فى مباحث الصورة والإسلوب وفى صورة النقد الأدبى والبلاغة بعامة، كما يمكن أن نقول الكلام نفسه عن التباين الواضح بين بيئة كالشعراء، وبيئة قريبة منهم، هى بيئة اللغويين والنحاة وما أثمره هذا التباين من قضايا نقدية جسدت الأصل الثقافى العام الذى ينطلق منه كل من البيئتين.

والدليل العملى الملموس، على خطورة مفهوم الثبات فى النظر إلى الجانب النقدى من الموروث: أن الدكتورة، فى كتبها الثلاثة، على الرغم من أنها أرادت أن تعالج فى كل كتاب موضوعا مستقلا، فإنك حين تقرأ هذه الكتب تشعر أن هذا الإستقلال قد غاب تماما، وأن الخلاف بين كل كتاب، والآخر، هو فى التسمية فقط، وتفصيل ذلك أن كتابها

"النظرية النقدية عند العرب " تصفه بقولها " فهذه الدراسة تتناول النظرية النقدية الصادرة عن نقاد العرب أنفسهم إلى نهاية القرن الرابع الهجرى" (١٧) وهذا يعنى أنك تلتقى فى هذا الكتاب بآراء النقاد العرب ونظرياتهم فى إطار تاريخى متنام ومتطور، ولكنك تفتقد هذا الإحساس بالتطور التاريخى والتغير والتعقد فى النظرية النقدية، وإذا بك تلتقى بمجموعة من النقاد قد تتابعوا كل فى دوره الزمنى، وقد تكرر عند اللاحق ماذكره السابق.

وإذا ماقرأت فى مقدمة هذا الكتاب وصفا له يقول "وفى هذه الدراسة درسنا ماصدر عن الأعلام، من النقد النظرى سواء كانوا نقادا أم كتابا وشعراء، أو فلاسفة وعلماء الكلام، أو بلاغيين"(١٨) آمنت بأن هذاالكتاب قد إستوفى موضوعه، ولكنك تفاجأ إذ تقرأ الكتابين الآخرين أنك أمام الموضوع نفسه، تحت تصنيف آخر للمادة، واسم جديد. ويبدو هذا من مقارنة النصوص والأحكام، ففى "النظرية النقدية عند العرب" تلتقى بالأعلام: الأصمعى - بشر بن المعتمر، ابن سلام، الجاحظ، ابن قتيبة المبرد، ثعلب، ابن المعتز، ابن

طباطبا، قدامة، الجرجانى عبدالعزيز، أبو الفرج الأصفهانى -وكتب هؤلاء المعروفة. وفى كتاب "الكتاب والمصنفون ونقد الشعر" تثنى المؤلفة عل إنتاج الكتاب النقدى فى العصرين الأموى والعباسى بأنه "كان نقدا علميا وبلاغيا"(١٩)، والفضل فى ذلك -عندها- "يرجع إلى وجود كتاب متخصصين فى النقد أمثال الأصمعى، وابن سلام، والجاحظ، وابن قتيبة، والمبرد، وابن طباطبا، والصولى، وقدامة، والأصفهانى، وابن العميد، والآمدى، والصاحب بن عباد، وابن جنى ، والقاضى الجرجانى، والعسكرى، والشريف المرتضى، وضياء الدين بن الأثير، والباقلانى، وابن رشيق، وابن سنان الخفاجى، عبدالقاهر الجرجانى، وغيرهم"(٢٠). وحينئذ يتبدى لك أن لافرق بين موضوعى الكتابين، إلا التسمية، فهؤلاء النقاد هم مدار البحث عن النظرية النقدية، وهم أنفسهم الكتاب الذين نقدوا الشعراء، فصاروا جديرين ببحث متميز أو على حد قول المؤلفة إذ ترى أن "نقد الكتاب للشعر يحتاج إلى الدراسة، وأن جهودهم فى هذا الميدان، تحتاج إلى النظر والتقويم" (٢١) ومن هذا يتبين لنا أن المفهوم الذى تكونه عن

مجال البحث يؤثر فى البحث ذاته، فهى قد نظرت إلى التراث من منظور الثبات، فتساوى عندها أن تبحث فى إنتاج أعلام معينين عن حدود النظرية النقدية، وأن تبحث عندهم أيضا عن جهدهم فى نقد الشعر باعتبارهم كتابا، وكأن النظرية النقدية لم تقم على فن الشعر بصفة خاصة عند العرب.

وامتد هذا الخلط الناشئ عن ثبات المفهوم إلى الكتاب الثالث وهو "الشعراء ونقد الشعر" فإذا مابحثت عن إضافة الشعراء فى مجال النقد تبين لك - من قراءة الكتاب- أن إضافة هؤلاء- وهى إضافة نقدية- ليست إلا هامشا فارغ القيمة لأن ما أبدوه من ملاحظات، وما قدموه من آراء،تشعر به وكأنه شذرات لايربطها رابط من مفهوم أو نظرية، أو إطار حضارى عام يحدد كل مساحة زمنية -إن صح التعبير- فمن المعروف أن الآراء والنظريات تأتى إجابات على أسئلة كبرى تشغل العصر نفسه، تشغل مفكريه ونقاده، وشعراءه، وفلاسفته، كما تشغل فقهاءه، وكتابه، فقول أبى تمام الشهير -ردا على من سأله لم لاتقول مايفهم- ولم لاتفهم

مايقال؟ لم يكن قولا خالى القصد والدلالة، ولم يأت عفوا، وإنما أتى فى إطار قضية نقدية كبرى أثارها شعر أبى تمام الذى لفت نظر نقاده، وشعراء العصر ومفكريه، ومن ثم فإن فهم مقولة أبى تمام يأتى فى إطار فهم قضية التوصيل أو التواصل بين الشاعر وجمهوره فى هذا العصر، وفى إطار التساؤل عن مدى حرية الشاعر فى تشكيل أداته اللغوية.

كما إمتد الخلط أيضا بين من عرفناهم شعراء لهم دور معروف وبين من لم تعهد فيهم الشعر، فخلف الأحمر والأصمعى شاعران يتساويان مع شاعر كأبى تمام أو البحترى أو ابن المعتز. والسبب فى ذلك أن خلف والأصمعى فى نظر الدكتورة من النقاد الشعراء، وبالمثل شارك أبو تمام وإبن المعتز والبحترى بجهد نقدى، فصار هذان وهؤلاء فى كفة واحدة، والدليل على ذلك قولها"ومن خلال مادرسناه من كتب نقدية، رأينا هناك أسماء لمعت من بين النقاد الشعراء وعلى رأسهم حماد الراوية.. كما اشتهر منهم خلف الأحمر المتوفى سنة ١٨٠هـ، وهو من الرواة المشهورين وعلماء الأدب، وشاعر من شعراء البصرة، وهو الذى يقول الأخفش

فيه لم أدرك أحدا أعلم بالشعر من خلف والأصمعى، ومنهم أبو تمام المتوفى ٢٣١ هـ والبحترى المتوفى ٢٨٤ هـ، وإبن المعتز المتوفى سنة ٢٩٦ هـ " (٢٢).

وإذا كان الخلط قد إمتد إلى من نعدهم شعراء، ومن ليسوا كذلك وساوى بينهما، فإنه قد امتد إلى من عرفوا بالنقد بما ألفوه من كتب نقدية بلاغية وقل حظهم من الشعر، وصاروا عندها شعراء نقادا أمثال إبن طباطبا وإبن رشيق وأسامة بن منقذ. وإذا ماذكرنا النقاد والنظرية النقدية عند العرب صار هؤلاء عندها أيضا نقادا فقط.

ومن ثم يتبدى لنا أن النظر إلى المستوى النقدى من التراث من مفهوم الثبات قد جعل الحدود مستباحة، فصار الشاعر ناقدا، والناقد شاعرا إن شئنا، وصار الكاتب ناقدا فى مجال الشعر، وإن بحثنا عن حقيقة هؤلاء الكتاب لانجدهم إلا النقاد المعروفين لنا فى تاريخ النقد العربى ، كما أدت هذه الطريقة من النظر إلى غياب أثر التفاعل القوى بين البيئات التى كونت وأنتجت هذا المستوى النقدى من

التراث مما أدى إلى تشابه الناتج النقدى لكل بيئة مع مايماثله عند بيئة أخرى، وهذا غير صحيح فصار إنتاج النقاد - على تباينهم فى الإنتماء الثقافى والعقائدى والجغرافى- متماثلا مع ماأنتجه مع من أسمتهم الدكتورة" "بالشعراء النقاد" وصار الحديث عندها عن إسهام "الكتاب النقاد" فى نقد الشعر، كالحديث عن إسهام النقاد فى نقد الشعر، كحديث الشعراء فى نقد هذا الفن.

ومثال ذلك أنها فى محاولتها إبراز أهمية الكتاب فى نقد الشعر استخدمت نصا واحدا مجزءا للجاحظ فى كتابيها " الشعراء ونقد الشعر" و"الكتاب والمصنفون ونقد الشعر" وهو "طلبت علم الشعر عند الأصمعى، فوجدته لايحسن إلا غريبه... فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب" (٢٣) وكان تعليقها "والناظر فى هذا النص، يرى أن الجاحظ قد فضل الريادة فى تقديم الحس النقدى، عند هذه الفئة" (٢٤) أما بقية هذا النص للجاحظ، فقد ورد فى كتابها "الشعراء ونقد الشعر" على الرغم من الإختلاف المطلوب إذ هى تتحدث عن الشعراء لا عن الكتاب، ولكن لاختلاط الحدود بين

البيئات عندها، صار النص الواحد صالحا لأن يوظف فى أى مكان.

فبقية نص الجاحظ هو "أما أنا فلم أر قط أمثل طريقة فى البلاغة من الكتاب، فإنهم قد التمسوا فى الألفاظ، مالم يكن متوعرا وحشيا، ولا ساقطا سوقيا" (٢٥) وكان تعليقها هو "ومن هذا النص نرى بوضوح ماكان للكتاب من أثر واضح فى النقد الأدبى" (٢٦) وتم توظيف هذه البقية من النص مرة أخرى أثناء حديثها عن نقد الكتاب للشعر وكان تعليقها واحدا تقريبا إذ تقول "وهذا يؤكد لنا تقديم الجاحظ للحس النقدى عندهم، والذوق الأدبى الناتج عن الحس الجمالى، فى انتقاء الألفاظ واختيار الجيد منها"(٢٧).

إن هذا الصنيع إن دل، فإنما يدل على أن قراءة نصوص التراث تكشف عن مدى فهم القارئ لها، وفهمه للتراث، إن كان فهما متكاملا متراسلا، أو كان فهما أحادى التفسير، كما تكشف عما إذا كان القارئ يبحث فى أركان التراث المعاش، أو التراث الذى أصبح ملكا للتاريخ: فإذا كنا مثلا

نبدى إهتماما عظيما بالجاحظ، فلأنه، كان ذا موقف مستنير من أغلب القضايا النقدية والأدبية والعقلية المطروحة عليه فى عصره، ونحن إذ نحاوره اليوم، إنما نحاور فى الحقيقة واقعنا نحن، ونحاور الجاحظ الذى يعيش فينا، برحابة منهجه، واستنارته العقلية وثقافته الممتدة الشاملة، وقدرته على التحليل والتعليل والتفسير حينما يركز كل همه فى البحث عما وراء ظواهر الأشياء.

وما قدمته الدكتورة من التراث، يعد مستوى مهما من مستوياته وهو المستوى النقدي، ولكنها لم تستطع من منظور الثبات والتماثل الذى حكم رؤيتها إليه، أن تكشف عن أصوله وعلاقاتها المتعددة، المتجاورة والمتباينة مع أصول أخرى لمستويات أخرى من التراث، بل إنها لم تستطع أن تقدم صورة كلية للمستوى النقدى الذى وقفت عنده، على الرغم من أنها وقفت عند النقاد، والمبدعين، وهما مدخلان عظيمان لدراسة النظرية النقدية عند العرب.

مفهوم التراث إذن الذى وجه النموذج المطروح للتحليل، مفهوم ينطلق من الثبات والتشابه، فالتراث لديه، مجموعه من المصادر المكتوبة فى فترة زمنية ذات بداية ونهاية مثلت التراث النقدى عند أمة من الأمم، هى الأمة العربية، وخطورة هذا التصور أو المفهوم المرتكز على صفة الثبات والتشابه، أنه يقع فى أسر التحيز للثقافة العربية الخالصة وأنه يرى التاريخ مجرد حلقات زمنية متشابهة، تجعل اللاحق يهتدى بخطى السابق، فينسج على منواله. وهذان الأمران -أن الثقافة العربية خالصة، وأن التاريخ مجرد حلقات متشابهة- يدفعان إلى قراءة النص التراثى وتفسيره قراءة غير ضافية أو مثرية لنظرنا النقدى والجمالى الإن، أى يفصل بين هذه النصوص والواقع المعاش ومن ثم يظل التراث -بكل جوانبه- مجرد كمية من الكتب التى تمثل عبئا فى حملها وحفظها والإهتمام بها، وهذا شئ مرفوض.

فالثقافة العربية -فى عصر إزدهارها- الأموى والعباسى -

لم تكن ثقافة صنعها العرب وحدهم، ولم يكن العرب وغيرهم من الأمم الذين شاركوهم دولتهم، منقطعى الصلة بتاريخهم وثقافاتهم المتعددة، كما لم يكونوا معزولين عن ثقافات الأمم الأخرى الذين لم يشاركوا العرب دولتهم وصنع مجدهم، وعلى هذا، فالثقافة العربية طرح حضارى عام شارك فى صنعه عقول عربية، وغير عربية، عاشت فى ظل إطار حضارى واسع جمع بين دولة العرب المسلمين ومن شاركهم من الأمم، وبين ثقافات الأمم الأخرى وصلاتهم، كما أن الثقافة العربية -بهذا الفهم- هى محصلة جدل أصيل بين التاريخ والواقع آنذاك. وهذا مايجرنا إلى القول بأن التاريخ ليس حلقات زمنية متشابهة، ولكنه ناتج جهد الإنسان فى جدله مع الطبيعة ونظمه الإجتماعية والسياسية فى كل مرحلة زمنية، وهذا الجهد الإنسانى ليس متكررا وإن تشابه، لأن الظروف التى تثمره، ليست واحدةفى كل المراحل.

ولا يصح فهم الثقافة العربية والتاريخ بأنهما متجردان من كل العلاقات إلا فى إطار مفهوم الثبات الذى يطرحه النموذج الذى بين أيدينا، فصاحبته الدكتوره هند يؤرقها

ألا يكون للعرب "نظرية نقدية" ولذا تبحث عن إثبات هذه النظرية فتقصد إلى تحديد مجال بحثها فى المؤلفات النقدية التى اتسمت بطابع نظرى، وتأخذ موقفا خاصا بها فى فهم نصوص هذه النظرية. يقوم أولا على أن النقد النظرى، مازال مجالا بكرا لم يمسه بشر، وهى أول من يرتاد هذا المجال - أو على حد قولها " أننا قد إقتحمنا ميدانا فسيحا، وعر المسالك، يهابه كل من يسلكه"(٢٨) وخطورة هذا الموقف أنه يغلق الأبواب دون الآخرين، فلا تأخذ منهم ولا تعطيهم، ويغيب عنها التجادل بين الإجتهادات العلمية فى المجال الواحد، ومن ثم يسمح لها هذا بأن تقرأ نصوص النقد النظرى قراءة خاصة بها وأن تصبح كل قراءة لها، إكتشافا، وأن يصبح التراث النقدى كله، مجالا رحبا لإسقاطات رؤيتها للواقع المعاش، إن كانت راضية عنه، أو نافرة منه".

والدليل على أنها أغلقت دونها الأبواب أنها تحكم بأن "الجانب النظرى للنقد لم يظفر بالعناية الجديرة به، بل إنه لم يلق أية التفاتة من الباحثين المعاصرين، اللهم إلا ماقام به الأستاذان الجليلان الدكتور جميل سعيد، والدكتور داود

سلوم، من جمع نصوص نقدية فى كتابهما المشترك الموسوم ب"نصوص النظرية النقدية فى القرنين الثالث والرابع(٢٩). ومن ثم إن كنا نقول بأن محاولات تفسير التراث النقدى قد تعددت فى كل عصر، واختلفت من جيل إلى جيل، حتى فى العصر الواحد، فإن هذا القول الثابت بالممارسة الفعلية والتاريخ، يعد قولا غير مقبول فى ظل هذا النص المقتبس العجيب فى دلالته، والحقيقة أن حكمها هذا، دليل على أن علاقتها بكل محاولات التفسير علاقة غير قائمة. أو دليل على أنها تتغاضى نتائج هذه المحاولات السابقة عند أمين الخولى والعقاد وطه حسين، وشوقى ضيف، وزغلول سلام، وشكرى عياد، وغيرهم، ممن كان لهم نصيب وافر فى دراسة النظرية النقدية التى ظنتها مجالا بكرا.

ويقوم هذا الموقف، ثانيا على التجاوز التاريخى، فمن المعروف أن فكرة المناهج والنظريات، فكرة حديثة ارتبطت بسياقات علمية وفلسفية من نتاج هذا القرن وأن استخدام الأفكار الحديثة، فى قراءة نصوص التراث، يتم فى ضوء فهم أوسع لهذه الأفكار يقف على مصادرها وتفاعلاتها بحيث

تكون أدوات منهجية لقراءة النص القديم فى ضوء ملابساته التاريخية، وفى ضوء قدرته على ملء الفراغ المعرفى الذى تولد عنه العودة إلى هذا النص أو ذاك، ومن هنا، لايقع القارئ الباحث فى أسر التحيز لما يقرأ ، فيعلن سبقه التاريخى فى كذا، وكذا من النظريات أو الأفكار. والدليل على أن صاحبة النموذج الذى بين أيدينا قد وقعت بقراءتها نصوص النقد العربى بحثا عن النظرية، فى التجاوز التاريخى، أنها راحت تقرأ المؤلفات النقدية المشهورة، ابتداء من الإصمعى وابن سلام، وانتهاء بأبى هلال العسكرى -ولا ندرى لماذا توقفت عنده- كلا على حدة - فى ضوء ترتيبه الزمنى لتعلن أن هؤلاء النقاد والمؤرخين الأدبيين والبلاغيين، ذوو مناهج فنية وتاريخية، ونفسية، وتكاملية. وهى نتيجة تجدها عقب تناول كل ناقد أو مؤرخ أو بلاغى من هؤلاء، فما من أحد منهم إلا توافرت لديه هذه المناهج المذكورة وإذا كنت تجد هذه النتيجة عندها معروفة سلفا قبل الشروع فى تناول أى من هؤلاء، تقول المؤلفة -لاحظ أنها تستخدم كلمة"الإستقراء" قبل البدء فى أى تحليل- "ومن استقرائنا

للمؤلفات النقدية، التى تناولناها فى هذا المبحث، خرجنا مؤيدين لسيد قطب، فى أن أبرز المناهج التى تمثلت فى مؤلفات القدماء هى: المنهج التكاملى"(٣٠) ومن ثم صار كل علم من الأعلام الذين ذكرتهم، صاحب هذه المناهج كلها، والطريف فى هذا الأمر أنها تذكر ابن سلام تاليا للأصمعى مباشرةوترتب عليه أنه قد"أخذ كل مافى كتاب الأصمعى، وزاد فيه، وأكد التخصص واحترام رأى النقاد واحكامهم"(٣١) ثم تذكر بعد ذلك رأيا على هيئة استنتاج يقول "ومن هذا وغيره، نرى أن كتاب ابن سلام، اجمع من كتاب الأصمعى، وهو يقوم على منهج أوضح فى دراسة الشعراء وبناء طبقاتهم، والنظر إلى أشعارهم، فهو فى منهجه أكثر ترتيبا وتنظيما من الأصمعى، فى كتابه فحولة الشعراء" (٣٢) هذا على الرغم من النتيجة المعروفة سلفا وهى أن كلا منهما قد أقر المناهج الفنية والتاريخية والنفسية والتكاملية، دون أن نعرف أيهما كان أكثر إدراكا وتحقيقا لمنهج من هذه المناهج.

وإن تتبعت صنيعها مع كل النقاد أو من ذكرت من الأعلام

على اختلاف بيناتهم وتكوينهم الثقافى، وجدت أنهم جميعا -أرادوا أم أبوا، أصحاب كل هذه المناهج المعاصرة، والتى ينتمى كل منهج منها إلى مجال من الدرس العلمى المتخصص لذا نقول إن قراءتها نصوص هؤلاء بحثا عما أسمته النظرية ومناهجها، قد أوقعتها فى مزلق "التجاوز التاريخى" مدفوعة برغبة تحدوها دائما إلى الدفاع عما تظنه من تفوق التراث النقدى على منجزات النقد الأدبى الحديث، وهى منجزات، معظمها منسوب إلى الغرب، بل إن الفريق الأغلب من النقاد يتبنى هذه المنجزات، لذلك فهى إذ تعود للبحث عن حدود النظرية النقدية عند العرب ومناهجها، تفعل ذلك للرد على هؤلاء النقاد دعاة هذه المنجزات، ويمكن أن نستمع إلى صوتها" ونحن فى حدود خط سيرنا فى هذا المبحث-(أى المبحث الخاص بالمناهج)- نحاول أن نساير التاريخ، لنقف وجها لوجه مع دعاة المناهج النقدية"(٣٣) ومن ثم يؤرقها التحدى أو التفوق الغربى الآن، وانتشار نظرياته ومناهجه، فترى النص النقدى أداة للدفاع عن الذات العربية، ومجالا للبحث عن التفوق التاريخى على

الحاضر المتقدم.

ولا يقف "التجاوز التاريخي" عند هذا الحد من إلباس نصوص التراث النقدى ثيابا قديمة معاصرة معا، فيصبح أصحاب هذه النصوص مؤسسى هذه المناهج الحديثة منذ زمن بعيد، بل إنها ترى فى نص عبدالعزيز الجرجانى الواقع فى أول كتاب الوساطة "التفاضل -أطال الله بقاءك - داعية التنافس، والتنافس سبب التحاسد، وأهل النقص رجلان..."(٣٤) وهو نص يشير إلى مايفعله النقص فى نفس صاحبه إذ يرى الغير -وهذا أمر مرتبط بالإنسان عندما يشعر بعجزه إزاء تفوق الآخرين- ترى هى أن "الذى قاله الجرجانى هو مايسمى فى علم النفس الحديث بالإسقاط أى تفسير أعمال الغير بحسب مايجرى فى نفوسنا وقد سبق الجرجانى به علماء النفس المحدثين بمئات السنين" وليس هذا فقط بل إن "كتاب الوساطة حافل بالملاحظات النقدية النفسية، والجرجانى من أوائل الرواد الذين طبقوا المنهج النفسى فى النقد"(٣٥).

ومن الواضح أن فكره المناهج الحديثة، وبيناتها ومصادرها، وعلمائها، ليست واضحة فى ذهن الدكتورة هند، فهى لم تحاول أن تستغل المنجزات العلمية الحديثة بوصفها أدوات جديدة يمكن أن تساعد على قراءة التراث النقدى، ووقفت من هذه المنجزات موقف المتعالى عليها والمتباهى بما فى يده هو، أو بماظنه سبقا وتاريخا إذ كيف يكون الجرجانى قد سبق علماء النفس المحدثين بمئات السنين، وسبق بمنهجه النفسى ماعرفوه من مناهج؟ لايصح ذلك إلا فى حدود تفكيرها وموقفها من قراءة النص النقدى، فالتراث النقدى عندها يتسم بالثبات وبعدم التنوع، وهى الوحيدة التى حملت مشقة ريادة البحث فى النقد النظرى على حد زعمها، فى ضوء ذلك كله، يصح زعمها بجعل الجرجانى من أوائل الرواد الذين طبقوا المنهج النفسى فى النقد، ويصح اعتبار ماهو من قبيل الخبرة المشتركة بين الناس جميعا، ملاحظات نقدية نفسية حفل بها كتاب الوساطة.

واذا صح اعتبار الجرجانى رائدا من الرواد الذين طبقوا المنهج النفسى وهذا مرفوض، فإنه من غير المقبول عقلا أن

يكون ابن المعتز فى كتابه "البديع" "صاحب منهج يقرب من المنهج التكاملى، لأنه أقام فيه على أكثر من منهج ، فقد رأيناه مرة صاحب منهج فنى، ورأيناه أخرى صاحب منهج تاريخى، ولم تفته اللفتات النفسية ايضا، فهو صاحب منهج نفسى" (٣٦).

وإذا كان النظر إلى التراث النقدى على أساس من الثبات وعدم التنوع والتغير، قد أوقع الباحث فى مزالق التفسير المتجاوز للتاريخ، فإنه قد غيب وحدة المنهج وكليته، على اعتبار أن النظرية النقدية عند العرب هى نتاج حضارى عام بدليل الموضوعات المطروحة فيها، كموضوع اللفظ والمعنى، أو موقف الشاعر من المتلقى الذى ركز الناقد اهتمامه به أكثر من إهتمامه بالشاعر بوصفه مبدعا . ووحدة المنهج وكليته لاتنفى الإختلافات الفردية والاجتهادات بين ناقد وآخر، وعلى هذا، فإن البحث إذا توجه إلى تحديد مناهج هذا النقد، فإنه يبحث عن ملامح كلية وعامة ومشتركة ولا يبحث عن إسقاطات عصرية تخصنا نحن الآن. كما لايتعامل مع النقاد ومؤلفاتهم بوصفهم واقفين فى طابور

الجوازات لابد لكل منهم من جواز حتى يمر، ولأن الموظف قد اعتاد على فحص الجوازات ، فلم تعد عينه ترى إلا صورة واحدة فى كل الجوازات، على الرغم من أن كل جواز له صورة مستقلة، وهو فى الوقت نفسه يعد نتاجا لنظام أشمل أفرزه بهذه الصورة التى صار عليها.

لقد غاب -فى ضوء فكرة الثبات وعدم التنوع- هذا النظر الكلى ليس على المستوى العام للنظرية فقط، بل على مستوى الناقد الواحد، ومن ثم اضطربت الأحكام وتداخلت فيما يخص هذا الناقد أو ذاك، فأين المعتز مثلا فى كتابه "البديع" هو غيره فى كتاب "طبقات الشعراء المحدثين"، "فقد خالف فى نهجه -فى هذا الكتاب- مذهب الإعتدال بين المذهبين: القدماء والمحدثين"(٣٧). أما فى "البديع" فهو صاحب منهج يقرب من "المنهج التكاملى" وهو فى الوقت نفسه -على حد قولها- "يمثل لنا إتجاها جديدا فى تذوق الأدب ونقده، وذلك فى دراسته للشعر المحدث، على شاكلة دراسته للشعر القديم"(٣٨). وكأن هذا الشاعر الناقد، قد توزع فصار ناقدين أحدهما فارق مذهب الإعتدال بين القدماء والمحدثين،

والثانى مثل إتجاها جديدا بدراسته الشعر المحدث على شاكلة دراسة الشعر القديم كما غاب فى ضوء هذا النظر الجزئى المضطرب فى أحكامه البحث عن أصول هذا المنهج أو ذاك، وعن رؤية اللاحق للسابق، وكيف تأثر به أو رفضه، أو قبل منه أشياء ، ورفض أشياء أخرى.

وإن كنا نؤمن بأن الناقد ، وإن تعددت كتبه، يعد وحدة فكرية ذات أصول واحدة أدت إلى عدة مبادئ فكرية وجمالية، هى مانسميه النظرية النقدية عنده، فإن صورة الناقد العربى بهذا الشكل، قد افتقدت فى ظل النظر التاريخى -أى الزمنى- الجزئى الذى يتناول تراث الناقد الواحد وقد تحول إلى عدد من الكتب المتباينة.

فابن قتيبة والجاحظ كلاهما ناقد غزير التراث، متعدد الوقفات النقدية تعددا قد يصل إلى حد التباين فيما بينهما، فإبن قتيبة له موقف فى تأييد الشعر القديم، وموقف آخر من الشعراء المحدثين، ومن اللفظ والمعنى، والطبع والتكلف، وهو فى كل هذه المواقف قد يغلب عليه

التباين فيما بينها أو الإضطراب كما فى فهمه مصطلح الطبع والمطبوع والتكلف، وهذا التعدد و"التباين أمر وارد، وظاهر ظهور الشمس، والمطلوب عند تناوله أن يكون همنا البحث عن أصول هذا التعدد والتباين، وتفسيرها، وذلك بالوقوف على كل ماكتب ابن قتيبة مثلا فى جميع مؤلفاته، وليس ماكتبه فقط فى مقدمة "الشعر والشعراء" هذا الكتاب الذى صار المصدر الوحيد لآراء ابن قتيبة، وتفسيرها.

وقد أدى هذا المسلك المنهجى إلى غياب النظر الكلى للناقد الواحد، ومن ثم البحث عن أصوله النقدية، وتفسير مجمل آرائه، وما ينشأ بينها من تباين وتناقض، فالصورة التى تم تقديمها للجاحظ مثلا أو ابن قتيبة، هى صورة الناقد الذى أخذ من كل شئ بطرف، وأن كل ماأخذه أعطاه، دون أن يؤثر فيه فلو افترضنا أنه قد جمع ماجمع من معلومات وآراء فى ذهنه، فإنه -فى المحصلة النهائية- قد أفرغها كما هى وكما جمعها، رأي من هنا ورأى من هناك، وغاب دوره بصفته عقلا فعالا له موقف من كل مايحمله سواء كان يتعاطف معه، أو يرفضه، أو يتحرج من رفضه أو التعاطف معه، ومن ثم

يصبح من العسير أن نسأل ماذا قدم الجاحظ الناقد، لا الجاحظ الجامع؟ لأن هذا السؤال هو بحث عن الدور التاريخى للفرد، وهذا البحث -فى ظل هذه الصورة من التفسير- يعد عملا قليل الفائدة، أو منعدما، ومن الدليل على صحة مانقول أن الدكتورة هند وهى تبحث عن عدد المناهج التى اكتشفها الجاحظ وسار على هديها، تؤمن بأنه -فيما نقله عن بشر بن المعتمر- "كان صدى لبشر، وبخاصة فى قوله بنظرية الوسط فى الألفاظ" (٣٩).

وإذا كان الجاحظ صدى لبشر، فى نقطة من النقاط، فإن الجاحظ -فى ضوء هذه النظرية يعد أصداء عديدة للنماذج البشرية الفردية السابقة عليه، وهذا يعنى أن الدكتورة يحركها فى نظرها إلى علاقة اللاحق بالسابق- مبدأ فكرى بأن التاريخ يمثل تتابعا زمنيا أفقيا، يقف فيه السابق فى مركز متقدم على اللاحق، ومن ثم يكون قدرا مكتوبا على جميع اللاحقين أن يكونوا أصداء للسابقين، إلى أن يصيروا بدورهم سابقين، ومن ثم يكون الفاعل الحقيقى فى صنع التراث هو الزمن الذى يرتب الأفكار ويرتب الأشخاص

ويجعل التفاضل بينهما على أساس السبق الزمنى، لا السبق العقلى، وما يتضمنه من فردية وأصالة وابتكار وإدراك لأبعاد اللحظة الراهنة المتجادلة مع اللحظات الأخرى فى التاريخ .

ويترتب على ذلك أن يكون النقد النظرى ليس مجموع الكتابات النقدية الصادرة عن أصول فكرية وجمالية سواء عند الناقد الواحد، أو عند عصر تاريخى معين كالعصر العباسى مثلا بل يكون هذا الناقد محدود المصادر، محدود النصوص. أما كونه محدود المصادر فكما رأينا يكون "الشعر والشعراء" مثلا هو الكتاب الأول فى الصدارة والأخير إن أردنا أن نلتمس ما قدمه ابن قتيبة من نقد نظرى أو تطبيقى، ويغيب دوربقية كتبه، أو يقل بحيث إن ذكر ابن قتيبة الناقد، ذكر هذا الكتاب. وتكون النتائج المترتبة على ذلك أن الشخصية الواحدة تتعدد وجوهها مقدار ماتعددت كتبها، فهو ناقد وقاض وفقيه ومؤرخ وغير ذلك من الوجوه. وكأن هذه الشخصية قد تقسمتها هذه الوجوه فصارت تعرف بها، والحق أن الشخصية العلمية كل لايتجزأ فيمايصدر

عنها من اهتمامات متعددة. فابن قتيبة الناقد هو الفقيه واللغوى والمؤرخ والقاضى، ولا يمكن أن نفهم أى مجال من مجالاته إلا بفهم كل هذه المجالات معا متجاورة مرة ومتوازية مرة أخرى.

والدليل على صدق استنتاجنا أن النظر المتجزئ إلى الشخصية الواحدة قد أوصل الدكتورة هند إلى استنتاج جمع النقيضين فيما يتصل بفهمها ابن قتيبة إذ تقول " وأخيرا نخلص إلى أن ابن قتيبة، صاحب أكثر من نظرية، فهو قد قال بنظرية "الحرية والمحافظة" -إن صح التعبير- فقد كان له الفضل الأول فى عرض آراء الفئتين: القدماء والمحدثين. وتسخيف آراء من قال بتقديم القديم لقدمه، ورفض الحديث لحداثته"(٤٠) ويبقى هذا الإستنتاج -عند تأمله- مثيرا للتساؤل إذ كيف يكون هذا الناقد حرا ومحافظا فى وقت واحد، وهو كان يعيش فى واقع تاريخى يمور بالإنتصار إلى الحديث فى الأدب والفكر والسياسة والإجتماع؟ لقد كان لزاما عليه، وهو من أهل السنة -وهذا أصل توجهه الفكرى والنقدى- أن يكون واضح الموقف ليس

فيما يتصل بالشعر فقط، بل فيما يتصل بتيار عام الشعر أحد جزئياته فإما أن يكون محافظا ميالا إلى القديم، داعيا إلى الإتباع فى الموروث الدينى والشعرى وهذا ماتبناه فعلا، يدل عليه كتبه -تأويل مختلف الحديث، تأويل مشكل القرآن- ويدل عليه نفوره من الشعر العاطفى سواء عند جميل بثينة أو غيره، ويدل عليه نصوصه المختلفة المواضع فى كتابه المذكور "الشعر والشعراء"(٤١) وإما أن يكون حرا فيعلن انحيازه للفريق المضاد الذى يؤمن بأن المشاهدة خير من السماع.

تصف الطلول على السماع بها

افذو العيان كأنت فى الفهم

وهو مبدأ فكرى عام لم يكن ابن قتيبة بقادر على الأخذ به.

وعلى هذا يتبين لنا أن التماس الفكر النقدى، فى مصادر محدودة عند الناقد الواحد، قد أوقع فى التناقض عند الحكم، كما أدى إلى غياب التفسير الصحيح لمواقف الناقد

التــى قد تبدو متباينة، وهى فى الحقيقة، غير ذلك، وما يصدق عـلى الناقد الواحد فى العصر الواحد، يصدق على العصر النقدى كله، فالتماسنا صورة نقدية لعصر مافى مصادر محدودة يؤدى بنا إلى النتائج نفسها.

والوجه الآخر من محدودية المصادر عند الناقد، أو العصر، هو محدودية النصوص، فالذى حدث أن الباحثة، جعلت كل همها أن تقف على نصوص النظرية النقدية عند العرب، ونصوص هذه النظرية متعددة المصادر والمظان، متعددة البيئات والمدارس، فآثرت أن تتبع ماهو شائع فى التأريخ النقدى، من اختيار الأعلام من النقاد، دون أن تهتم بأثر بيئاتهم الفكرية والثقافية، واختارت من هؤلاء الأعلام عددا لابأس به بدأ بالأصمعى، وانتهى بأبى "هلال العسكرى، قرب نهاية القرن الرابع الهجرى، وتوقفت عند ماهو ذائع ومعروف من الكتب النقدية أو البلاغية، وجعلت مصدرها كتابا واحدا رئيسيا لكل علم من الأعلام، ثم حددت نصوصها داخل هذا الكتاب، وتحديد النصوص أمر لازم، لكن هذا التحديد قد تم مرتين مرة عند إرادة التوقف أمام الكتاب

الذائع للناقد، وقد لايكون هذا الذائع واقعا كله فى النقد أو البلاغة، بل مزيج منهما ومن التاريخ الأدبى، أو أن مافيه من نصوص ذات دلالة نقدية، منحصر فى مقدمته، ومرة عند التوقف أمام المقدمة واختيار ماينفع من نصوصها.وعادة ماتكون هذه المقدمة قد خصصت للحديث عن الكتاب وعن منهج التأليف، والداعى إليه، كما حدث مثلا فى "الشعر والشعراء" أو كما حدث فى "عيار الشعر" لابن طُباطبا. ومن ثم يكون التوقف عند الكتاب الواحد -فى حالة الناقد صاحب الكتب العديدة المتوفرة- توقفا محدودا، ينشأ عنه أن تكون النصوص الممثلة للناقد أو العصر غير كافية وأن تكون الأحكام الصادرة بالضرورة، غير دقيقة.

والنقد النظرى مجالاته متعددة ووفيرة، والبحث عنها، فى ضوء محدوديةالمصادر ومحدودية النصوص، يقدم صورة غير دقيقة له. إذ يمكن أن "تميز النقد النظرى الذى يشغل بقضية التأصيل، ويسعى إلى تكوين تصورات ترابط العلة بالمعلول، تحدد مفهوما للشعر، ينطوى على تحديد للماهية والأداة والمهمة على السواء(٤٢) فى الجهود التى قدمها الفلاسفة ممن

شرحوا تراث أرسطو وأفلاطون وغيرهما، وفى المقدمات التى كتبها بعض الشعراء لدواوينهم الشعرية، وفى تصورات الشعراء عن الشعر، وقد كتبوها نظما فى دواوينهم، وأخيرا فى كتابات النقاد النظريين أمثال ابن طباطبا، وقدامة، وحازم القرطاجنى، وفيما صاغة بعض الكتاب الشعراء -كابن شهيد- فى رسالته "التوابع والزوابع" وفى المقامات روالرسائل كما فى رسائل ابن شرف القيروانى، وفى بيئة مفسرى إعجاز القرآن الكريم.

ومن هذا يتضح أمامنا المدى الواسع والخطير الذى يمثله البحث عن النظرية النقدية عند العرب. وفى ضوء مفهوم الثبات والجزئية ومحدودية المصادر والنصوص والمفهوم الزمنى للتاريخ، لايمكن أن نقول إن النماذج التى قدمتها الدكتورة هند، قد اقتربت من حدود النقد النظرى. وإنما يمكن القول بأن مااختارت من التراث النقدى عامة نظريا كان أو تطبيقيا، قد مثل لها عدة أوجه، هى فى الحقيقة شئ واحد، أو وجه واحد، فاختيارها قد سلطت عليه ضوء البحث عن النظرية النقدية عند العرب، وسلطت عليه هو نفسه،

ضوء البحث عن جهود الكتاب والمصنفين فى نقد الشعر، وفيما سبق أن أشرنا، إتضح أن هؤلاء الكتاب هم أنفسهم النقاد المعروفون، ثم سلطت عليه مرة ثالثة ضوء البحث عن نقد الشعراء الشعر فتوقفت فى هذا المجال، عند أصداءالشعراء وأرائهم، فى كتب النقاد ومؤرخى الأدب وابتعدت تماما عن دواوين هؤلاء الشعراء وما سطروه فيها من تصورات نقدية عن القصيدة والشعر عامة فى إطار شعرى، وما كتبوه لهذه الدواوين من مقدمات، أو ما اختاروه من مجموعات شعرية دلت على اتجاههم الذوقى، وهو إتجاه نقدى، فكان نقد الشعراءالشعر عندها ليس إلا صورة إخرى من صور التجوال فى كتب المعروفين من النقاد لذلك نقول إن اهتمامها بالكشف عن أوجه النظرية النقدية عند النقاد، والكتاب والشعراء، لم يكن إلا اهتماما بالكشف عن وجه واحد لم يكتمل عند مجموعة من النقاد المعروفين فى بعض كتبهم الذائعة.

وما دام الأمر كذلك، فإن من المفيد أن نتوقف عند طبيعة الأحكام أو التفسيرات التى طرحتها الباحثة فى هذا المجال،

وعند مصادر هذه الأحكام أو التفسيرات وبذلك نكون قد حققنا هدفنا المعلن فى أول الدراسة عن ضرورة إعادة التساؤل لأن فيها إعادة لبناء الفكر، ومراجعة المفاهيم والمصادر والمصطلحات.

وأول مايواجهنا فى هذا المجال أنها قد أعلنت عن إرتياد هذا المجال الذى ظننت أنه لم يرتده أحد من قبل "لا نغالى إذا قلنا إن هذه الدراسة فريدة فى بابها حاولنا فيها أن نقدم صورة عن نقد الشعراء للشعر، منذ العصر الجاهلى، إلى نهاية حياة الشريف المرتضى (٤٣) فى عام ٤٣٦هـ - أى حتى القرن الخامس -ولا ندرى لم لم تتوقف عند أبى العلاء وهو من أعلام هذا القرن- ورأت أن تضع معيارا يجعلها تختار من تختار من الشعراء وتدع من تدع. وكان هذا المعيار قائما على من صدر عنه حكم نقدى من الشعراء إذ تقول "ولابد من الإشارة إلى أننا فى دراستنا هذه لانهتم بمن لمع من الشعراء، فى هذا المجال، وأنما هدفنا الإهتمام بكل الذين صدرت عنهم أحكام نقدية أو شاركوا بآرائهم وملاحظاتهم النقدية فى نقدهم لبعضهم" (٤٤) وهذا المعيار يتطلب تحديدا أكثر إذ ما

المقصود بالحكم النقدى بوصفه مصطلحا، ولكن هذا التحديد لم يحدث، بل إن المعيار فيما يبدو قد تم تجارزه إلى معيار آخر أعلنت عنه فى الصفحة التالية مباشرة فتقول "ولذا فإننا فى هذه الدراسة، سنتعرض لفئة من أقرب الناس إلى نتاجها وهى فئة الشعراء النقاد اللامعين"(٤٥) ومن ثم يكون أساس الإختيار هو الشاعر الناقد اللامع، أما من كان شاعرا ناقدا ، ولكنه غير لامع، وله من الآراء مايجعله جديرا بالاهتمام، فلا مكان له فى هذه الدراسة.

ومن الواضح، منذ البداية، أن المعيار الذى تعتمد عليه الدراسة أو بمعنى أوضح الذى يعتمد عليه الإختيار من التراث النقدى، معيار مضطرب، يخضع لنفس المفهوم الذى خضع له النقاد فى ترتيبهم الزمنى، وهو اعتماد التاريخ بوصفه تتابعا زمنيا مسطحا لايكشف عن تجادل الآراء والأفكار، قدر مايكشف عن تجاورها وسكونها، ونضيف إلى هذا أنها تصف الشعراء، وهم مادة البحث، بأنهم أقرب الناس إلى نتاجها، وهذا يعنى أنها ستتقبل رأى الشاعر أو ملاحظته بوصفه رأيا صادرا عن معايشة وتجربة، لاتملك رده

أو مناقشته، وسوف يتضح هذا عند مناقشة هذه الآراء.

ولأن المعيار مضطرب، فلا هو الحكم النقدى، ولا هو الشاعر الناقد اللامع، فإن هذا الإضطراب، قد انعكست أثاره على اختيار الشعراء ذوى الآراء النقدية، فصار النابغة فى الجاهلية، والأخطل والفرزدق وذو الرمة فى الأمويين، وأبو نواس والبحترى والأصمعى وخلف، صار كل هؤلاء شعراء نقادا لامعين، فإذا ماتيسر لنا أن نطمئن إلى أن البحترى أو أبا نواس، شاعر ناقد بمعنى أن له آراء نقدية فى حركة الشعر فى زمنه، أو وجهة من النظر النقدى بثها خلال شعره، أو أثرت عنه فيما أثر، ظل القول معلقا فى اعتبار الأصمعى أو خلف الأحمر مثلا شاعرين ناقدين، ومعلقا أيضا فى اعتبار كل هؤلاء نقادا لامعين، وهنا -حتى يمكن قبول هؤلاء نقادا لامعين كما تصر الباحثة- علينا أن نستفسر منها عن الحكم النقدى إذ أن الناقد أولى الناس بهذا الحكم فهو بمثابة القاضى الذى يكون وحده -دون جميع الناس- كفيلا بإصدار الحكم، وحينئذ نتبين أن الحكم النقدى عندها لايعنى أكثر من "ماتجمع من آراء الشعراء فى أشعار

بعضهم"(٤٦) وهنا يتبدى أيضا، أثر الإضطراب فى المفاهيم. فالرأى الشارد، أو الملاحظة العابرة التى يبديها شاعر على بيت شعرى، أو ماينشأ فى مجالس الشعراء من مواقف تدفع إلى القول العفوى الإنفعالى، كل هذا - على الرغم من أهميته- لايرقى إلى أن نطلق عليه "حكما نقديا" فهو لايتصف بالشمول، ولابالتروى، ولا بالإستقصاء، بل يتصف بالجزئية والعفوية والإنطباعية ولذلك يمكن أن يوضع "ماتجمع من أراء الشعراء فى أشعار بعضهم" (٤٧) فى إطار الملاحظات السريعة التى تفيد الناقد فى بناء حكم نقدى أو تفيد السائل المبتدئ المتتلمذ على يد هذا الشاعر أو ذاك.

ولأن "الحكم النقدى" -فى نظر الدكتورة هند- ينشأ فى إطار التفاعل بين الشعراء فى مجالسهم، أو مواجهاتهم مع النقاد، فإنها رأت أن هذا التفاعل أو المواجهة يمكن أن يؤدى إلى "صراع نقدى؛ واعتقدت أن "محور الصراع النقدى" فى حياة الشعراء هو "الفنية الذاتية" فتذكر فى موضعين "أن محور الصراع النقدى فى حياة الشعراء يستند إلى الفنية الذاتية -إن صح التعبير-" (٤٨) وفى الموضع الثانى يتكرر الكلام

نفسه "إن محور الصراع النقدى فى حياة الشعراء منذ القدم يستند إلى الفنية الذاتية- إن صح التعبير" (٤٩).

وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى فى مواجهة مع تعليل الصراع النقدى وهى مواجهة ليس الهدف منها رفض التعليل أو قبوله، فهذا الهدف هدف تال لمرحلة فهمه التى تعد هدفنا الحقيقى، إن مانسعى إليه أن نبحث عن أرض مشتركة أو لغة واحدة نتفق على مدلولاتها "فالعلم لغة أحكم وضعها "(٥٠) كما قالوا قديما، فإذا كان "الصراع النقدى" بين الشعراء قائما فإن سببه هو "الفنية الذاتية" هذا المصطلح الذى يتعين علينا فهمه حتى نفهم "الصراع النقدى" فالمصطلح" جزء من المنهج العلمى ، يساعد على التخصص، ويعين على حسن الأداء.(٥١)

وقد حاولنا مرارا من جانبنا أن نعثر على مايشير إلى فهم هذا المصطلح فى النماذج التى توفرت على درس النظرية النقدية عند العرب وقدمتها الدكتورة هند، ولم نجد مايروى الظمأ، فاتجهنا إلى المعاجم، معاجم اللغة، ومعاجم المصطلحات

فى الأدب والنقد، فلم نجد إلا مصطلحين هما: "ذاتى" و"الفن" وكل منهما بعيد عن الآخر فى مدلوله ومجاله، فالأول يتصل بطبيعة الحكم النقدى، والثانى يتصل بكيفية التعبير عما حدث فى النفس(٥٢).وكلاهما لايصلح أن يتركب منه مصطلح جديد، قد يكون هذا المصطلح "الفنية الذاتية". وعدنا دون الفهم.

وإذا كان مصطلح "الفنية الذاتية" مصطلحا غير معروف الدلالة، فإن "الصراع النقدى" الذى يعد أحد نواتجه، غير معروف الدلالة أيضا، لأن كلا منهما مرتبط بالأخر، والمفترض دائما أن الباحث إذ يستخدم المصطلح إنما يستخدمه ليقيم جسورا أوسع من التفاهم بينه وبين من يشاركونه هذا المجال البحثى، ويعتمد هذا التفاهم على لغة ذات معان محددة والملاحظ أن هذين المصطلحين -الفنية الذاتية، الصراع النقدى- يتساويان مع مصطلح "الحكم النقدى" من حيث الغموض وعدم الدلالة الواضحة على أى بعد معرفى.

وقد انعكس هذا الغموض وعدم وضوح الدلالة على أى بعد

معرفى على تصورات أخرى تتصل بالعلاقة بين الشاعر والناقد، إذ تعتقد الدكتورة هند أن الشاعر الناقد"يعرف من دقائق الشعر مالايعرفه الناقد"(٥٣) وأن معرفته هذه هى الأصل الأول وراء معرفة الناقد بالشعر، وعلاقة الشاعر بمعرفته -فى هذا السياق- أشبه بعلاقة الكاهن بما يعرف، كل منهما يكتم فى صدره من الأسرار التى لايبوح بها أبدا بينما يظل المهتمون من الناس يجتهدون ويتجادلون، دون أن يبلغوا شيئا مما وعاه هذا الكاهن/الشاعر فى صدره، ولذلك يظل هؤلاء معتقدين بأن معرفة الشاعر بشعره، هى الأصل، أو المرجع لمعرفتهم، وبيان ذلك أن الدكتورة هند، ترى أن الناقد"مهما كانت ثقافته سيجد نفسه فى النهاية يسائل نفسه، إن كان قد استطاع التوصل فى نقده إلى ما أراده الشاعر من معان فى قصيدته" (٥٤).

ومن الواضح أن معرفة الشاعر بشعره، ومعرفة الناقد بمراد الشاعر كما قدمتها الدكتورة هند، يحملان من التنازع والقلق أكثر مما يحملان من الإستقلال والتفرد، فهى لاتعتقد أن معرفة الناقد بالشعر مجال متميز عن معرفة الشاعر

بالشعر فمعرفة الأول معرفة تحليلية تقوم على التفسير والتعليل والمقارنة، والبحث عن الأدلة والشواهد، لذلك فإن النص الشعرى بالنسبة له مادة علمية يمارس معها رياضته العقلية لاكتشاف مستوياتها التركيبية الصوتية، والصرفية، والنحوية، أما معرفة الثانى فهى معرفة تركيبية، تنبع من طبيعة نشاطه الإبداعى، فهو الذى يلتقط الأجزاء والخيوط والمناظر، وينشئ بينها العلاقات، ويكسو هذه العناصر لحما ويملأها دما فتفيض بالحيوية والنشاط باعثة فينا حيويتها ونشاطها ويتميز إبداعه على هذا النحو بالوحدة والتنوع والتركيب، فمعرفته إذن معرفة المعاشرة والوجدان والإنتناس وشتان بين المعرفتين، فلا الناقد بحاجة إلى أن يعد الشاعر حامل مفاتيح النص الشعرى ولا الشاعر بحاجة إلى أن يعد الناقد حامل أختام جواز المرور إلى الحياة والناس فكلاهما متميز عن الآخر، وإن كان ثمة بينهما من علاقة، فهى تلك التى يمثلها النص الشعرى بصفته دالا على منتجه من جهة، ومستقلا عنه فى الوجود من جهة أخرى.

ولكن هذا التمايز والإستقلال بين معرفة الشاعر ومعرفة الناقد -عند الباحثة- لايوجدان ، ويعزز ذلك أنها تؤمن أن الناقد دائما يقف خلف الشاعر راعيا عالمه المقدس، باحثا فى رموزه، تقول: "أنا أومن إيمانا عميقا بأن الأديب أو الشاعر، هما أقرب الناس إلى نتاجهما، وأن الناقد مهما كان موفقا، لايعرف عنهما مايعرفان عن أنفسهما، لأنه لم تصادفه التجربة التى مرا بها حين صاغا أدبهما، ولم يعرف شعورهما فى تلك اللحظات الناعمة أو القاسية، التى اختبراها حين سجلا فى عباراتهما صدى مايختلج بين جوانحهما، فى تلك العبارات التى نقرؤه ا(٥٥) وكأن على الناقد أن يكون شاعرا، وأن يعيش اللحظات الوجدانية نفسها التى عاشها الشاعر، حتى يتهيأ له أن يحكم، أو أن نطمئن إلى حكمه.

وإذا مابحثنا عن "مصادر هذه التصورات للعلاقة بين الشاعر والناقد، وجدنا أنها مصدران، الأول قديم، والثانى حديث. أما القديم، فيعود إلى التراث النقدى، وبالتحديد إلى مقولة شاعت وترددت فى كثير من مظانه، مثل الأغانى، وزهر الآداب، والعمدة، وإعجاز القرآن، وهى "إنما يعرف الشعر من

يضطر إلى أن يقول مثله"(٥٦) وفى رواية أخرى "من دفع إلى مضايقة". وقد رأت الدكتورة فى هذه المقولة ضالتها المنشودة التى جعلتها تؤمن -وهى المتعصبة للقديم- بأن "الشاعر يعرف من دقائق الشعر مالايعرفه الناقد"(٥٧) وترتب عليها كل تصوراتها للعلاقة بين الشاعر والناقد. وهذا التفسير الذى تبنته الدكتورة هند وأسست عليه ما أسست، يمكن أن نختبر صحته إذا ماعدنا إلى الوراء لنتتبع السياق الذى طرحت فيه هذه المقولة، أو هذا الأساس النظرى ، وقد يتبين لنا صدق هذا التفسير أو عدمه.

فقد قيل لبشار إن أبا عبيدة، ويونس بن حبيب يفضلان الفرزدق على جرير، كوكذلك قيل للبحترى إن ثعلبا يفضل مسلما على أبى نواس.فكان رد الفعل المباشر، هو تلك المقولة التى ذاعت وانتشرت بعد أن تجردت من الجو التاريخى للنزاع الحاد بين النحويين واللغويين ورواة الشعر والغريب من جهة، وبين الشعراء المحدثين خاصة بشار من جهة أخرى. وفائدة استرجاع هذا النزاع مرتبطا بهذه المقولة يوضح لنا أن الشعراء المحدثين كانوا قد ضجوا من عبث هؤلاء النحاة

واللغويين والرواة وتدخلهم الدائم للحكم على أشعارهم منطلقين من فهم ضيق لطبيعة اللغة الشعرية، وقياس خاطئ يرد الشعر المحدث إلى الشعر القديم وقد تمثل الخلاف الحاد بين الفريقين حول هل من حق الشاعر المحدث أن يؤسس لإبداعه الشعرى بداية مستقلة حتى وأن اختلفت عن بدايات القدماء على الرغم من جودتها.

أو أنه ليس من حقه أن يفعل ذلك ، وأن يتبع بدايات السابقين ويسلك سبلهم مع اختلاف الزمان والمكان، والظرف والحال؟

أما الشعراء فآمنوا بحقهم المشروع فى تأسيس هذه البداية، وهم لم يؤسسوا بداية واحدة للشعر المحدث، بل أسس كل منهم بدايته الخاصة، فوجدنا بشارا يقول فيثير النقع، ويقول مرة أخرى لربابة خادمته، ووجدنا أبا نواس لايؤمن إلا بالعيان ويرفض السمع، فرفض الأطلال واغترف من بئر تجربته الحية، وأبا تمام الذى «أغرب فى بناء الصورة إغرابا التقى مع نظرته إلى الكون والقيم والطبيعة

والناس على أساس من الجدل العقلى. وأما المحافظون من اللغويين والرواة والنحاة، فلم يكتفوا برفض هذا الحق، ولم يكفوا عن التدخل الدائم فى عالم هؤلاء الشعراء، بصفتهم نقادا، ومن ثم بدت الحاجة الماسة إلى وجود وأهمية الناقد الذى يؤمن بنظرات هؤلاء الشعراء المحدثين وعوالمهم، ولما كان وجود هذا الناقد متعذرا وصعبا، كان طبيعيا أن نسمع هذه المقولة التى تحمل من الدفاع عن كيان الشاعر واستقلاله فى ظل غياب هذا الناقد، أكثر مما تحمل إعلانا باستعصاء الشاعر وشعره على الفهم، وأنه كاهن يحمل أسراره فى بئر عميقة.

فى ضوء هذا السياق إذن يمكن أن نفهم "إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله"، أو من دفع إلى مضايقة "الفهم السابق"، ويبدو لنا أن تفسير الدكتورة هند لهذه المقولة، جاء تفسيرا يخدم تصورها الذى رتبته عن الشاعر والناقد، واستمدت ملامحه من المصدر الثانى.

أما هذا المصدر الثانى، فهو الأساس الفكرى والجمالى

للمدرسة الرومانسية. وأما الأساس الفكرى، فينهض على أن الذات أو الوعى الإنسانى يصنع العالم الموضوعى أو يخلقه، وأن وجود هذا العالم مرتبط بإدراك هذه الذات، وبالتالى فإن هذه المدرسة قد جعلت "الوجود الأول للذات أو للوعى الإنسانى، وجعلت العالم الموضوعى من خلق هذه الذات، إذ أن وجوده متوقف على إدراك مدرك له"(٥٨) وما دام العالم الموضوعى من خلق الذات، فإن الأساس الجمالى لهذه المدرسة، ينبع من أن الفن ومنه الشعر -فى هذا السياق- "يعبر عن الصورة الخاصة للعالم، وهى الصورة التى خلقتها الذات معتمدة الشعور الوعى العاطفى"(٥٩) وبناء على هذا توجه النقد الرومانسى إلى الإهتمام بالمبدع ، لا بالنص فقد "وجه الرومانسيون الفكر الفنى إلى درس الفنان وتوجه بحثهم إلى أداته الإدراكية الخيال"(٦٠) وصارالشاعر هو محور الإهتمام فى الدراسات النقدية التى ركزت على شخصيته وأحواله وظروفه، وتقاليده فى "حالة الإبداع، وسلوكياته، بحيث بدت صورته كائنا مفارقا للبشر، وصار عالمه مليئا بالأسرار والرموز، وصار مصطلح "التجربة" مصطلحا دالا

على الحالة الوجدانيـة الشعورية التى يعانيها الشاعر قبل وأثناء وبعد الإبداع وصارت هذه التجربة - على الرغم من خصوصيتها- محل طموح النقاد فى اكتشافها والتعرف عليها. من هنا كان تركيز الدكتورة هند على أن الناقد مهما كان مثقفا وموفقا لايستطيع أن يعرف عن الشاعر مايعرفه عن نفسه، وعن نصوصه وبالتالى ابتعدت المسافة بين الناقد والشاعر.

ومن ثم يتبدى لنا أن تصوراتها عن الشاعر والناقد، وطبيعة العلاقة بينهما، قد استمدت من هذين المصدرين المتباعدين: تفسير مقولات التراث على نحو خاص متجردة من جوها التاريخى وسياقها الدلالى وتوظيفها توظيفا جديدا يتفق مع بعض التصورات المطروحة عن الشاعر، من هو؟ وما موقعه عند الناقد؟ وهى تساؤلات جعلت الإهتمام مركزا على شخصية الشاعر بصفته كائنا مفارقا للبشر ومنفصلا عنهم "وليس إنسانا عاديا يتميز عن غيره من البشر بدرجة حادة من التوترالإنفعالى يحكمها ويسيطر عليها ذكاء حاد يتحول بها إلى إحساس عميق، وأن عملية الإبداع نفسها، عملية

إرادية مسيطر عليها، ومهدفة"(٦١) وبهذا التفسير، حققت الدكتورة ماظننته التقاء بعض مقولات التراث عن الشاعرد مع مثيلتها فى النقد الحديث. وكان مصدرها الثانى الذى هيأ لها ذلك هو بعض مقولات الفكر النقدى الرومانسى، الذى ركز نقاده على محور واحد من محاور النقد الأدبى: الواقع - المبدع- النص- المتلقى وكان هذا المحور هو المبدع، شاعرا كان أو غيره، واتجهت أبحاثهم حول شخصيته إتجاها تاريخيا، واتجاها نفسيا فى دراسة الشخصية،واتجاها أخلاقيا، وهى اتجاهات، تجاهلت بلا شك، أهمية النص بصفته الحقيقة المعلومة التى لاشك فيها، وهى حقيقة ملموسة تجعل الدرس العلمى حولها ذا نتائج أفضل.

ولكن استفادتها من هذين المصدرين فى تكوين تصوراتها عمن هو الشاعر والناقد، وعن طبيعة العلاقة بينهما، جعلت الناقد تابعا يخطو وراء الشاعر فى محاريب شعره، ولم يعد النقد نشاطا علميا مستقلا ذا أدوات قوية فى التحليل والتفسير والتعليل وتقييم النص، بل تعليقا أو تهميشا يزجى به صاحبه الملل من أوقات الفراغ، ولم يكن النقد، أو

الناقد، بهذه الصورة السلبية، حتى فى التراث النقدى الذى زعمت أنها تفرغت للإبانة عن جوانب النظرية النقدية فيه، ولو كان النقد والناقد كما تصورت، إذن ماالفائدة من البحث فى نشاط هامشى تابع؟ وقد انعكس هذا الموقف على استخدام المصطلح، فلم يكن مااستخدمته من مصطلحات متصلا بأحد المصدرين اللذين كونا تصوراتها أوهما معا، ولذلك جاءت هذه المصطلحات غامضة الدلالة، فضفاضة، لاتعبر عن معطى فكرى، ولا تحمل دلالة تاريخية، ولا تفيد تواصلا حيا وقويا بين الموضوع المبحوث، وبين القارئ، فلم ندر ما" الفنية الذاتية"؟ ولا ما " الصراع النقدى على الرغم من أننا ندور فى فلك التصور الذى يقدم العلاقة بين الناقد والشاعر، وهى بطبيعة الحال، علاقة متوترة؟ ولا ما " الحكم النقدى " ومن يملكه؟ الشاعر أم الناقد؟!.

ولا يخفى علينا أن هذه الأغراض لاتنفصل عن المنظور الفكرى الذى عالجت به مفهوم التراث، فقد صار التراث لديها كمية من المؤلفات المتصفة بالثبات والتشابه، والتوالى التاريخى الزمنى، وغياب روح التجادل، وحلول روح

التجاور المحايد الذى يقنع باختيار الوسط الذهبى، ومن ثم جاءت معالم النظرية النقدية التى تبحث عنها. فلم نجد إلا سردا لمجموعة من المؤلفات احتفظت بكم هائل من المعلومات والمعارف، وغابت المحاور الأساسية لهذه النظرية وهى التساؤل عن طبيعة الشعر، وعلاقته بالواقع، وعن دوره التاريخى على المستويين الفردى والجماعى، وعن طبيعة أداة هذا الفن، وهى أداة لغوية أعطاها النقاد العرب كثيرا من اهتماماتهم،فبحثوا جوانبها الصرفية، والنحوية، والصوتية وكان لمفهوم التراث الذى كونته أثر كبير أيضا فى تحديد مصادر هذه النظرية -كما رأينا- وتحديد نصوصها، فغاب عن مصادر هذه النظرية الثراء العظيم الذى أحدثته بيئات النقد العربى القديم، والشعراء ، واللغويين، والمتكلمين، والفلاسفة من شراح أرسطو وبيئة مفسرى الإعجاز، وهى بيئات تحاورت حول النص أدبا كان أو قرآنا، وأثمر حوارها مباحث عظيمة فى الصورة والأسلوب والمفاهيم والمصطلحات ضمتها مصادرها العديدة التى وصلت إلينا، وهى أوسع من أن نحصيها الآن.

وبعد، لعلنا فى هذه المحاولة، نكون قد نجحنا فى إعادة التساؤل رغبة فى إعادة بناء الفكر، وفى التفتيش عن مصادره، ومصطلحاته فى عدة نماذج أردنا أن نقدم بها كيف يمكن أن تكون قضية التراث وبحثه، قضية حية مؤثرة، وعلمية وكيف يمكن أن تكون ضد ذلك كله، فما التراث إلا التفسير الذى نقدمه له فى كل جيل أو كل مرحلة تاريخية. لهذا كانت وقفتناعند هذا التفسير الذى قدمته هذه النماذج الأكاديمية للنظرية النقدية عند العرب.

الهوامش والتعليقات

١- شكرى عياد / الرؤيا المقيدة / الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/١٩٧٨/٢٦.

٢- حسن حنفى/ التراث والتجديد/ المركز العربى للبحث والنشر/ القاهرة/١٩٨٠/١١.

٣- المرجع نفسه

٤- نفسه

٥- نسيم مجلى/ قضايا الإبداع والنقد / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٨٦ / ١٥٥

٦- المرجع نفسه /١٥٧

٧- صلاح قنصوة/ فى فلسفة العلوم الإجتماعية/ الإنجلو المصرية/ القاهرة / ١٩٨٧ / ٢٣٠.

٨- المرجع نفسه.

٩- المرجع نفسه / ٢٣١.

١٠- المرجع نفسه.

١١- المرجع نفسه / ٢٣٢.

١٢- المرجع نفسه / ٢٣٢

١٣- نفسه

١٤- جابر عصفور / مفهوم الشعر: دراسة فى الموروث النقدى /دار الثقافة للطباعة والنشر/ القاهرة/١٩٧٨/ط١/١١.

١٥- هند حسين طه / الكتاب والمصنفون ونقد الشعر/ مطبعة الجامعة / بغداد / ١٩٨٦/ ٨ .

١٦- هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب /دار

الرشيد / العراق / ١٩١٨١ / ٣٥٣ .

١٧- المرجع نفسه / ٥ .

١٨- نفسه / ٦

١٩- هند حسين طه / الكتاب والمصنفون ونقد الشعر /١٢٢ .

٢٠- المرجع نفسه.

٢١- نفسه / ٦ .

٢٢- هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر / الجامعة المستنصرية / العراق /ط١ /١٩٨٦/ ١١ .

٢٣- الجاحظ / البيان والتبيين / تحقيق / عبدالسلام هارون /الخانجى / القاهرة /ج٤ / ٢٤.

٢٤- هند حسين طه / الكتاب والمصنفون / ونقد الشعر / ١٧.

٢٥- الجاحظ / البيان والتبيين / ج١ / ١٣٧ .

٢٦- هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر / ١٠.

٢٧- هند حسين طه / الكتاب والمصنفون ونقد الشعر /١٩ .

٢٨- هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب /٣٦٩.

٢٩- المرجع نفسه/٧

٣٠- نفسه/٢٧٠.

٣١- نفسه/٢٧٣ .

٣٢- نفسه / ٢٧٤

٣٣- نفسه/٢٧٠.

٣٤-عبدالعزيزالجرجانى/الوساطة بين المتنبى وخصومه /تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم على محد البجاوى/ البابلى الحلبى/ القاهرة/ ص ١.

٣٥- هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب /

٣١٦-٣١٧.

٣٦- المرجع نفسه / ٢٩٣.

٣٧- نفسه .

٣٨- نفسه / ٢٩٢

٣٩- نفسه/ ٢٧٨

٤٠- نفسه / ٢٧٨

٤١- راجع / ابن قتيبة / الشعر والشعراء /٧٦/ ٧٧/ ٨١/

٤٢- جابر عصفور/ مفهوم الشعر / ٧

٤٣- هند حسين طه/ الشعراء ونقد الشعر / ٥.

٤٤- نفسه / ٦.

٤٥- نفسه / ١٣.

٤٦- نفسه / ٦.

٤٧- نفسه.

٤٨- نفسه.

٤٩- نفسه / ١٣.

٥٠- إبراهيم مدكور/ فى اللغة والأدب /دار المعارف/ مصر ١٩٧٠ / ٩٤.

٥١- المرجع نفسه / ٤١.

٥٢- الذاتى: الإتجاه الذاتى عموما هو كل ميل إلى اعتبار أحكام الإنسان مبنية على ميوله الفردية، وذوقه الخاص، وقد أطلق على المدارس النقدية التى ترى أن الحكم فى العمل الفنى يجب أن يقوم على ذوق الناقد لحظة حكمه عليه، لا على أساس المقاييس النقدية الموضوعة من قبل.

الفن : تعبير خارجى عما يحدث فى النفس من بواعث وتأثرات بواسطة الخطوط أو الألوان أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ.

انظر مجدى وهبة / معجم مصطلحات الأدب / مكتبة لبنان.

٥٣- هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر/٧ .

٥٤- المرجع نفسه / ٦ .

٥٥- نفسه / ٨ .

٥٦- انظر على سبيل المثال / العمدة لإبن رشيق / محيى الدين عبدالحميد / ج٢ / ١٠٤ .

٥٧- هند حسين طه/ الشعراء ونقد الشعر / ٧ .

٥٨- عبدالمنعم تليمة/ مقدمة فى نظرية الأدب / دار الثقافة للطباعة والنشر/ القاهرة / ١٩٧٣ / ١٩٨٨.

٥٩- المرجع نفسه.

٦٠- عبدالمنعم تليمة / مداخل إلى علم الجمال الأدبى/ دار الثقافة للطباعة والنشر/ القاهرة / ١٩٧٨ / ٩٢.

٦١- عبدالمحسن طه بدر/ الروائى والأرض/ الهيئة العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٧١ / ١٤ .

قراءة أوليـــة

فى كتابات شوقى ضيف

قراءة أولية فى كتابات شوقى ضيف

فى إحدى قرى مصر، لم يذكر الصبى ما اسمها، و"لأسرة من أسر السكان فى واجهة القرية، ولد طفل لأبوين فرحا به، لا لأنهما لم يرزقا ولدا ذكرا قبل ذلك بل لقد رزقا ولدين قبله، غير أن الموت اختطفهما سريعا، ولعل ذلك ما جعل أمه تبالغ فى رعايتها له، وعطفها عليه عطفاً لم يبرح ذاكرته يوما"[1] كان هذا الطفل هو شوقى ضيف استقبل الحياة فى قرية بسيطة يتمايز فيها الغنى من الفقير، أحب هذه القرية – رغم فقرها، وما بها من شظف العيش ورتابة الحياة – فوصفها وصفا دقيقا شغل مقدمة سيرته التى كتبها مركزا على جوانب، وتاركا جوانب أخرى لم تكن لتقل أهمية عن التى ذكرها.

استقبل الحياة فى ظل رعاية أبوين لم يعش لهما طفل ذكر قبله، فكان وحيدا، ولم يكن يكبره لهذه الأسرة إلا أخته، وعلى الرغم من ذلك لم يكن طفلا مدللا مع حدبهما عليه، ولم يكن معزولا عن قريته رغم وحدته. استقى من روح القرية القناعة، ومن أسلوبها البساطة، ومواجهة الطبيعة، بل الامتزاج بها فأحب الحياة ، وأحبته. وتفتح على ثقافة هذه القرية بالمعنى العريض للثقافة الذى ينطوى على

الجانب القيمى والمادى. ومن ثم تأسس للطفل الإيمان "بالصدق والأمانة والنصفة فى الأحكام والارتباط بأفضل الموروث من الآباء والأجداد من قيم وسلوك فى الثقافة والحياة. وقد نما هذا التأسيس وازدهر بعد أن أصبح الطفل عالما ملء الأسماع والأبصار، يلتقى على مائدة علمه كل من أحبه وكل من عارضه على أساس من التقدير والإجلال.

مرآة التراث:

ولم تكن مصادفة أن يرتبط شوقى ضيف بالتراث علما وتأليفا وتوجها فى ظل هذه النشأة، وما دخل عليها من تناميات متصاعدة فى حياته والإطار التاريخى الذى نما فيه وعايشه وتفاعل به فى مصر منذ بداية القرن العشرين.

فالتراث قضية تاريخية، وضرورية فى المجتمع العربى، على اتساعه، وفى المجتمع المصرى على انفراد. وقد تبددت ملامح هذه الضرورة التاريخية من خلال أعلام النهضة الثقافية والاجتماعية فى مصر والعالم العربى، منذ بداية هذا القرن، أو قبل ذلك بقليل.

والتوقف عند التراث، بوصفه قضية ضرورية قد عبر عن نفسه من خلال التصنيف الثلاثى الذى جعل من المفكرين والمثقفين "فريقا يرفض التراث كله والماضى كله رفضا كاملا، وفريقا آخر يؤمن بهذا التراث ويتمسك به، ويخلع عليه نوعا من القدسية، وفريقا ثالثا يتوسط بن الحالين فرفض جزءا ويقبل جزءا"(٢).

ويمثل شوقى ضيف جيلا من الأجيال التى اهتمت بالتراث منذ بداية النهضة حتى الآن، وبجانب محدد منه أعمل فكره فيه.

ويهمنا أن يكشف طبيعة توقفه مع التراث، من خلال كتاباته المتعددة، ثم التوقف عند فكرة الفكاهة والشعبية بوصفها إحدى الأفكار التى طرحها منهجه فى التعامل مع التراث.

أما الجيل الذى يمثله، فهو الجيل الذى ارتبط بكلية الآداب منذ افتتاح الجامعة المصرية، وهو جيل تداخل مع جيلين سابقين عليه، أولهما "ذلك الجيل الذى عاش فى أروقة الأزهر، وفى المساجد الملحقة به بالعاصمة وبعض المدائن الكبرى"(٣).

وقد قام هذا الجيل بمهمته التعليمية إذ كان الأزهر عند مطلع النهضة الحديثة هو المعهد العلمى الوحيد الذى اعتصم فيه التراث

الإسلامى العربى"[٤] والذى تلقى فيه شوقى ضيف تعليمه بمعهد دمياط. وثانيهما الجيل الذى أفرزه الهدف من إنشاء دار العلوم وهو "التدريس فى المدارس المدنية الحديثة"[٥] آنذاك وهى تختلف عن التعليم الأزهرى.

ومن الملاحظ أن ارتباط شوقى ضيف بهذين الجيلين تلقيا وتثقيفا وتكوينا، قد أثمر فى توجيهه إلى اختيار طريقه نحو التعامل مع التراث، فقد ارتبطت هذه الأجيال الثلاثة بالتراث الأدبى، وتباينت مواقفها منه، على قدر ما تباينت مفاهيمها عنه، وعن وظيفته، وحدوده[٦]، وعن الصالح منه والمرفوض.

وكتابات شوقى ضيف تبدو – فى الظاهر – متعددة متباينة من حيث الامتداد الجغرافى والتاريخى والمعرفى، ولكنها – فى الأصل – تنطلق من قضية واحدة، وترتد إليها، وهى أن صاحب هذه الكتابات، قد اختار التراث الأدبى مجالا رحبا يتلاقح فيه عقله الخصب، بعقول هذا التراث وصانعيه. وهذا التراث بعينه تراث ممتد متباين من حيث البيئات التى أثمرته وبلورته، وهو كذلك من حيث مجالاته المعرفية، ومن ثم فإن كان هناك ما يبدو فى الظاهر على كتابات شوقى ضيف من التعدد والتباين. فإن ذلك مردود إلى

طبيعة هذا التراث. أضف إلى هذا أن هذه الكتابات على تعددها وتباينها، ترتد إلى جذر ثقافي واحد يرتد إليه هذا التراث بعينه، وهو أنه ناتج أصيل للحضارة العربية الإسلامية في العصور الوسطى وما تجمع فيها من حضارات وما تلاها من عصور ظل فيها تأثير هذه الحضارة علميا وفكريا ووجدانيا قائما - كما يمكن أن نرد هذه الكتابات - على تنوعها - إلى أصل واحد. هو ذلك الطرح المنهجي الذى حدد مجالات هذه الكتابات ومصادرها أو نتائجها وما ترتب علي ذلك من تحديد معنى التراثي الأدبي وحدوده ومجالاته وأعلامه.

ومن الملاحظ أن هذا الطرح المنهجي - عند شوقي ضيف -قد ارتبط بفكرة التاريخ المرتبطة بالتقسيم السياسي الزمني، على اعتبار أن كل مرحلة سياسية عنده قد ارتبطت بتغيرات اجتماعية وثقافية، صاحبها بالضرورة تغير في الذوق والتذوق حدد توجهات ألوان الإبداع فيما يرى شوقي ضيف. وهذا الفهم لفكرة التاريخ، يمكن أن نجده - بسهولة - فيما أصدره من سلسلة تاريخ الأدب العربي مثلا في العصر العباسي. ولنتأمل "العصر العباسي" لنعرف أن الأدب عنده مرتبط بالدول والمد السياسي والاجتماعي المصاحب

لها. فقد قسم هذا العصر إلى ثلاثة عصور، كل منها محصور في قرن من الزمان، له ملامحه السياسية والاجتماعية والثقافة والأدبية مما يؤكد أن فكرة التاريخ عنده قد ارتبطت بالتتابع الزمني دون رصد القوانين الفاعلة في حركة هذا التتابع، وما يبدو فيه من ظواهر اجتماعية وثقافية.

وإذا كان الطرح المنهجي – عند شوقي ضيف– قد ارتبط بفكرة التاريخ، فإن هذا التاريخ هو تاريخ الحضارة الممتدة في الزمان والمكان التي يعد التراث الأدبي جانبا من جوانبها الثرية. وهو تراث ملك إعجابه كما ملكته هذه الحضارة. ولذلك نجد أن دوافعه في تناول موضوعات هذا التراث – او قل هذه الحضارة – هي الدفاع عنها، او كشف المستور منها،أو التدليل على قيمتها. وهي دوافع كانت المنطلقات الحقيقية وراء أكبر كتاباته ولنأخذ مثلا على ذلك بدايته العلمية الأولى، فقد آثر أن يبدأ طريق بحثه الأكاديمي بموضوع للماجستير يتصل بنشر كتاب من كتب التراث النقدي القديم ويعرض ذلك في مذكراته قائلا "وشغل الشاب في هذا العام باختيار موضوع لرسالة الماجستير، واختار لرسالته نشر كتاب من كتب التراث النقدي القديم، وأخذ يحاول إعداده مع

انتظاره لمصورات مخطوطات منه مبثوثة في مكتبات استانبول. ودار العام الدراسي، وحل عام دراسي جديد دون أن تأتيه تلك المصورات"(٧).

فنشر كتاب من التراث النقدي القديم يقوم به شاب في بداية حياته، يدل على تعاطفه الوجداني والعقلي مع هذا التراث، وهو تعاطف لم يهدأ حتى بعد أن لم ينجح في الحصول على المخطوط وتوجه إلى "النقد الأدبي في كتاب الأغاني" وهو كتاب من أمهات كتب التراث، ويقع على حد قوله "في واحد وعشرين مجلدا وكأنما استهوته مجلداته الكثيرة"(٨).

وإذا كان التعاطف العقلي والوجداني، قد مثل دافعا قويا لتناول موضوعات التراث – وهو دافع يحمل في طياته التأهب للدفاع عن هذا التراث – فإن الرغبة في تحديد المناهج الفنية التي ابتكرها الشعراء العرب من الجاهلية حتى مشارف العصر الحديث، وهي مناهج لم يكشف عنها النقاب، بحيث توضع إزاء ما يقابلها عند شعراء الغرب ومبدعيه، مثلت دافعا قويا في دراسته الثانية التي صدرت عام ١٩٤٣ – وهي أطروحته للدكتوراه – الفن ومذاهبه في الشعر العربي "حاولت في هذا الكتاب ان أضع للشعر العربي

مذاهب فنية تفسر تطوره في عصـــوره وأقاليمـــه المختلفـــة. وقـــد صادفتني مشكلتان أساسيتان وهما: كيف أرتب هذا الركام الهائل مـــن الشعر والشعراء الذي امتد من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث؟ ثم أي المصطلحات اتخذها للدلالة على مذاهب الشعراء ومناهجـــهم الفنية"[٩] وليس بخاف على أحد أن هذه الرغبة في الكشف عن هـــذه المناهج، تحمل حسا غيورا مولعا بالبحث عن مواطن القيمة في هـذا التراث الشعري.

وإذا كان هذا الحس غيورا مولعا بالبحث عن مواطن القيمة فـــي الإبداع فإنه أكثر غيرة وولعا عندما يرد شبهة الجمود والثبات عـــن العرب المبدعين. ويتجلى ذلك عندما يـــروج لـــدى الدارســـين. أن العرب في صدر الإسلام وفي الدولة الأموية ظلوا مرتبطين بالشـــعر الجاهلي وأعلامه ارتباطا أخفى تميزهم واستقلالهم، وأضفى عليـــهم طابعا من التشابه الذي يميل بالفرد إلى الجمود أكثر مما يدل علـــى تواصل اللاحق مع السابق. وأن هؤلاء العرب لم تتهيأ لهم فـــرص الابتكار والإبداع والاستقلال إلا على يد الموالي من الشـــعراء فـــي العصر العباسي.

وإزاء هذا الظن الذى بلغ حد الاعتقاد عند أغلب الباحثين يتقدم شوقى ضيف لمناقشته ورده، وإيضاح الحقيقة. وذلك فى بحثه الذى صدر عام ١٩٥٢ باسم "التطور والتجديد فى الشعر الأموى" وهو اسم ذو دلالة على القضية المثارة على صفحاته، إذ يحمل الوجه الآخر من ادعاء الباحثين بانتفاء التجديد فى الشعر الإسلامى والأموى. وقد صاغ شوقى ضيف قضية بحثه فى قوله "يقوم هذا البحث على أسس نظرية جديدة تناقض أشد المناقضة ما استقر فى نفوس الباحثين فى الشعر العربى من أن الطبقة التى كونها هذا الشعر فى عصر بنى امية تشبه تمام الشبه الطبقة الجاهلية إن لم تتحد معها فى خصائصها الفنية تمام الاتحاد فالعرب فى رأيهم استمروا ينظمون شعرهم بعد الفتوح الإسلامية ونزولهم فى الأوطان والأقاليم الجديدة خارج الجزيرة العربية على شاكلة ما كان ينظمه أسلافهم حتى أرسل الله لهم الموالى فى العصر العباسى، فطوروا لهم صوره، وجددوا فى إطارها وخطوطها وألوانها فنونا مختلفة من التجديد"(١٠).

إن وقفة شوقى ضيف هنا، هى وقفة المتوحد مع قضيته العلمية ومن قبل مع تراثه، لذا يعلو صوت الدفاع عنه مقترنا بروح البحث

العلمي الذى يطفئ نزعة التعصب، وإن كـان لا يخفـى التعـاطف والحب، وهما أمران لا مفر منهما. ويتناول منعطفا تاريخيا شـائكا اختلفت امامه آراء الباحثين، وهو صورة العرب المسلمين الأدبيـة والشعرية مقارنة بصورة العرب الجاهليين، وهى مقارنة حادة لمـا تحمله الفترة الجاهلية من نضج الأداء الشعرى عند العرب وبلـورة تقاليده، ولما طرأ على العرب المسـلمين – وهـم امتـداد عرقـى وجغرافى للجاهليين – من أمور الفتح وبناء الدولة، وتغيير صـورة الأداء الشعرى.

وقد دفعت هذه المقارنة كثيرا من الدارسين والباحثين إلى الحكم لصالح الفترة الجاهلية ملتمسين بعض التعليلات لضعف الشعر فـى القرن الأول الهجرى. والجديد عند شوقى ضيف أنه قد تنبـه لـهذه القضية مبكرا، فالبحث قد نشر عـام ١٩٥٢ وقـد سـكن هـؤلاء الباحثون إلى حكمهم السابق فى قضية "التطور والتجديد" فجاء بحثـه حجرا فى الماء الساكن، فأعاد طرح القضية من جديد طرحا ينـهض على دفع أسس هذا الحكم الذى وصفه شـوقى ضيـف بقولـه "ولا يعرف تاريخ الشعر العربى حكما جائرا على حقائقه الأدبية مثل هذا الحكم الذى يجعل العرب أحجارا ينقلون من مكان إلى مكان، ومـن

عصر إلى عصر، ومن طور بداوة إلى طـــور حضـــارة، دون أن يتأثروا بما يصادفهم فى كل ذلك من مؤثـــرات حضاريـــة وغـــير حضارية"[١١].

ومن الواضح أن الموقفين على طرفى نقيض، من ينسب إلـــى العرب الجمود، من يدفع عنهم ذلك. لكن اللافت للنظر أن الموقـــف الذى يتبناه شوقى ضيف يستند إلى حقائق التاريخ وفاعلية الإنســـان الفرد، ودور الجماعة البشرية فى صياغة علاقة متمـــيزة بالمكـــان والزمان الجديدين اللذين انتقل إليهما العرب.

ومن قلب هذه العلاقة يصح للباحث أن يصف شعبا ممثلا فـــى أعلامه من المبدعين بالاتباع والجمود أو بالإبداع والتجديد.

وهذا ما ينهض عليه دفع شوقى ضيف حكم الفريق المنـــاقض لموقفه من الباحثين.

وبعيدا عن الاستفاضة فى مناقشة هذه القضية، فالواضح أمامنـــا من هذا التحليل، أن شوقى ضيف، إذ حدد مجال كتاباتـــه بقضايـــا التراث، قد ربط هذه الكتابات بالواقع العلمى الحى، وما يتصل بـــه من حوار اجتماعى وثقافى. ولم يربطها بجفاف الفروض النظريـــة.

ومعنى هذا أن كتاباته تمثل تواصلا فكريا منهجيا تحددت نقاط البدء فيه مما هو دائر ومثار فى واقع المجتمع الثقافى والعلمى. فرسالة الماجستير "النقد الأدبى فى كتاب الأغانى" كانت استجابة فعلية لما هو مطروح فى الثلاثينات من هذا القرن من ضرورة الاهتمام بتراث الأمة إذ "كان أنصار فكرة بعث التراث العربى القديم هم الكثرة الغالبة"[١٢] فى مواجهة الحضارة الأوربية التى يمثلها الاستعمار الإنجليزى آنذاك فى مصر. ولم تكن فكرة الارتباط ببعث التراث العربى القديم، فكرة قائمة على مشاعر عاطفية فقط، بل ساندها – على المستوى العقلى – العقاد والمازنى، حينما هاجما الشعر العربى القديم "ممثلا فى ممثليه الجدد وخاصة شوقى وحافظ"[١٣] معتمدين على أن هذا الشعر"لا يمثل مجتمعنا لأنه من نتاج ظروف اجتماعية مختلفة كما أنه لا يعبر عن ذاتية صاحبه وعن أحاسيسه العميقة[١٤].

ويعنى هذا أن التراث من صنع أجيال سبقت حددت لهم ظروفهم الاجتماعية والتاريخية منطلقاتهم وتوجهاتهم فى تشكيل هذا التراث، ومن ثم فإن ما كان يناسبهم فى الفن والفكر والعلم، قد يفقد قدرته على الاستمرار والتواصل فلم يعد يناسب ظرفا آخر. وعليه،

فإن التراث تتحد جدواه بطبيعة المنهج الذى يتناوله والأسس الفكرية التى يقوم عليها. لذا كانت دعوة طه حسين إلى الشك فى هذا التراث دعوة منهجية صحيحة. وكان وقوف شوقى ضيف - فى مبتدأ حياته العلمية وفى إطار هذا الحوار العلمى حول جدوى التراث والبحث عن مناهج جديدة للتعامل معه - أمام "النقد الأدبى فى كتاب الأغانى" و"الفن ومذاهبه فى الشعر العربى" استجابة طبيعية لما يدور فى المجتمع الثقافى العلمى.

ولم تكن أولى كتاباته فقط استجابات لفروض علمية وثقافية، بل كانت كل كتاباته لو دققنا استجابة لفرض أو لآخر. وهى استجابة من هذا النوع العلمى الثقافى الذى يعكس قلقا حضاريا يعيشه المفكر. إن شوقى ضيف الباحث لم ينفصل عن شوقى ضيف المفكر والإنسان، لذلك لم يفارقه ما أصاب جيله من قلق حضارى إنسانى مثلته ظروف التخلف الحضارى علميا وثقافيا التى يعيشها المجتمع العربى الإسلامى والتى ازدادت حدة وضراوة بتوتر العلاقة بين الشرق والغرب. فعلى المستوى النقدى والجمالى، نجد أن الحضارة الغربية، قد أفرزت عديدا من المذاهب النقدية والنظريات الجمالية التى تفسر الجمال الأدبى والفنى، وتصوغ نظرية الأدب، كما

أفرزت أنواعا أدبية جديدة لم تكن في تراثنا، مما جعل الكثيرين يتوجهون شطرها موقنين بجفاف العطاء الحضاري العربي الإسلامي في هذه المجالات ومن ثم فلا جدوى من البحث.

من هنا اتجه شوقي ضيف وجيله للبحث في الشعر العربي كما يقول هو عن مذاهبه، ومناهجه الفنية، مستعينا على ذلك بابتكار مصطلحاته وهو اتجاه في البحث يعكس كل هذا القلق المشار إليه ويبلوره. وقد فعل الصنيع نفسه في النثر العربي" "الفن ومذاهبه في النثر العربي".

ولو تركنا أبحاثه الكبرى، وتلمسنا الأدلة على صدق ما نقول من أبحاثه الأخرى، وهي ابحاث متفرقات، ضمها كتاب واحد، لوجدنا أنه معني ومهموم بكل ما يبلور شخصية الأمة التي ينتمي إليها من خلال تراثها الشعري إذ يذكر أن "الموضوع الأول الذي تتناوله هذه الفصول هو تقويم تراثنا الشعري وبيان تمثيله لحياة الأسلاف من جميع أنحائها التربوية والاجتماعية والسياسية والحربية مع ما يجري فيه من المعاني الإنسانية والفلسفية والصوفية وما يجد من خصالنا النفسية والفكرية والشعورية"(١٥).

وإن كان الواقع العلمي والثقافي الذي عايشه شوقي ضيف قـد حدد منطلقات منهجه أو مثل الأسئلة الجوهرية التـي شـغل نفسـه بإجاباتها المتعددة بتعدد كتاباته، فإن منهجه نفسـه، كـان لابـد أن ينطلق من مفهوم محدد للتراث يتسع جغرافيا لكـل البيئـات التـي أنتجت علما وفكرا وفنا مكتوبا باللغة العربية في ظل البناء السياسـي والثقافي للحضارة الإسلامية، كما يتسع زمنيا ليستوعب عددا هـائلا من القرون يبدأ مما نعرف عن العصر الجاهلي وشعرائه وحياتـهم الاجتماعية والثقافية والأدبية، ويمتد حتى البارودي رائـد النهضـة الشعرية الحديثة أو حتى "شوقي شاعر العصر الحديث". وقـد هيـأ هذا المفهوم لصاحبه أن يتجاوز عن عوامل السياسـية والإقليميـة وظهور القوميات وما أورثته من تفكك أوصال الحضـارة العربيـة الإسلامية وأن يركز كل التركيز على البيئات المنتجة للعلم والفكـر والفن، ويرى من خلالها أن طبيعة هذه الحضارة – رغـم تفككـها السياسي – طبيعة خالدة متصلة مسـتمدة مـن وحدتـها الثقافيـة والتاريخية، ومن مركزية هذه الثقافة في بيئاتها الكبرى حيث كـانت في بغداد، وقرطبة، ودمشق، والقاهرة، والمغرب. ويترجم ذلك قوله عن عصر الدول والإمارات "وهو عصر تتعدد فيه الأقاليم والبيئـات

تعددا واسعا غير أن هذا التعدد لم يحمل تفاصلا بين شعوب تلك الدول والإمارات فى الثقافة والشعر... فلم يكن يظهر ديوان لشاعر كبير، حتى تتلقفه النساخ والرواة فى بلدان العالم العربى ويذيعونه وينشرونه فى الناس، ولعل فى ذلك ما يصور من بعض الوجوه وحدة الأمة العربية وحدة خالدة على مر العصور"(١٦).

ولم يكن يسيرا أمامه إزاء هذا المفهوم المتسع والممتد أن يستوعب كل جوانب التراث الأدبى استيعابا شاملا، ويلزم أن يختار من هذا التراث ما يتناسب معرفيا مع الأسئلة الملحة التى يطرحها واقع شوقى ضيف وينشغل بها ويدور حولها الجدل.

وهى اسئلة لم يكن هو نفسه – بالطبع – بقادر على أن يقبلها كلية أو ان يرفضها كلية، بل كان ذوقه الشخصى واتجاهاته الثقافية وانتماؤه السياسى ومثله العليا من المفكرين والأساتذة، كان كل هذا يحدد له أى أسئلة يختار؟ فعلى المستوى السياسى كان معجبا بسعد زغلول ورموز حزب الوفد، وبنشاط أستاذه طه حسين خارج الجامعة وداخلها، وخاصة بعد أن خرج من الجامعة وصار وفديا "وكان طه حسين حين خرج انضم للوفد" وعلى المستوى العلمى المعرفى كان مرتبطا اشد الارتباط بالمنتدى الفكرى لمصطفى عبد

الرازق فى منزله، وبأستاذ جليل لم ينشط للسياسة نشاطه للعلم والبحث هو أحمد أمين. أضف إلى هذا أن ذوقه الشخصى، ونعنى به الذوق المثقف، كان قد تشبع بحب التراث ورموزه بعد أن ظل مرتبطا بالتعليم الأزهرى حتى التحاقه بكلية الآداب.

وقد طرحت كل هذه المصادر أفكارها وأسئلتها عن القومية والشخصية والانتماء وصلة الإسلام بالحكم، وصلة الواقع الراهن بالتراث وبالحضارة الأوربية وعن مناهج تناول التراث ورموزه فى ضوء المعروف منه آنذاك. كان كل هذا كفيلا بأن يوجه شوقى ضيف لأن يختار من التراث ما يجيب عن جوانب الأسئلة المثارة أو عن بعضها ولذلك إن دققت النظر - تدليلا على ما نقول - وجدت نشاطه لم يقتصر على التأليف، بل امتد إلى التحقيق، وعلى الرغم من أن دار الكتب المصرية آنذاك كان بها عدد من المخطوطات ليس قليلا، إلا أنه كان يختار المخطوط الذى يعتقد إذ ينشره بأنه يسد ثغرة فى فهم جانب من جوانب التراث الأدبى، أو يتواءم أو يتنافر مع ما هو سائد من مفاهيم ركن القوم إليها ومنحوها الظن الحسن، ومثال ذلك، كتاب "الرد على النحاة" لابن مضاء القرطبى وهو أندلسى لا مشرقى، مرتبط أشد الارتباط بدولة

الموحدين "قاضى القضاة" متعصب للمذهب الظاهرى ضد مذاهب المشرق، وبالمرة ثائر على نحاة المشرق" وتنبهت إلى أن ثورة ابن مضاء على سيبويه ونحاة المشرق إنما هى امتداد لثورة دولة الموحدين - وكان رئيس قضاتها - على فقهاء المذاهب الأربعة"[١٧].

هذا صاحب الكتاب، أما كتابه، فهو ثورة معلنة على علم يقولون عنه إنه ولد واكتمل، هو علم النحو، وعلى أهم نظرياته، وهى نظرية العامل التى يفترضها النحويون، وهى أن لكل معمول عاملا، و"الحقيقة" أن الذى يصنع الظواهر النحوية فى الكلمات، من رفع ونصب وجر، إنما هو المتكلم نفسه، لا ما يزعم النحاة من الأفعال وما شاكلها من الأسماء والحروف"[١٨].

وقد اختار شوقى ضيف أن ينشره عام ١٩٤٧، وقد فرغ من رسالة الدكتوراه "الفن ومذاهبه فى الشعر العربى" التى نالت كل إعجاب أستاذه طه حسين وإذا بنشر هذا الكتاب "يثير ضجة كبيرة فى البيئات العلمية فألقى عنه أستاذى المرحوم الدكتور طه حسين كلمة فى مجمع اللغة العربية، وكتب عنه المرحوم الشيخ محمد على النجار غير مقالة فى مجلة الأزهر، واتخذه غير طالب فى

الجامعات المصرية موضوعا لرسالة الماجستير أو الدكتوراه، وتردد ذكره في كتابات الباحثين والدارسين من عرب ومستشرقين"[١٩].

من هذا، لم يكن اختيار شوقي ضيف لهذا الجانب من التراث الأدبي واللغوي، اختيار عشوائيا، أو نابعا من رغبة عنده في لفت الأنظار إليه، فابن مضاء القرطبي، حينما تفاعل مع الموحدين، لم يكن تفاعله رغبة في نيل عطف السلطان، وإنما كان تفاعلا متوائما حيث ازدهرت السياسة وازدهر الحكم، واتجهت الدولة لإلقاء بذور الشك في نفوس الرعية فيما ظنوه يقينا، كان هذا التفاعل نابعا من التقاء التوأمين، ثورة العقل عند ابن مضاء، وثورة الدولة والسياسة عند الموحدين، فكان عصرها "أزهى العصور التي مرت على الأندلس والمغرب، من حيث ازدهار الحياة العلمية والفلسفية". ويكفي في تشخيص ذلك وتصويره، أنه أظل ابن طفيل وابن زهر وابن رشد. وقد كانت الدولة حينئذ تعمل على إيقاظ عقل الشعب وأن يكون عقلا مستقلا، أو قل عقلا ثائرا في كل ما يعتنق من مذاهب وآراء[٢٠].

وكان شوقى ضيف – كما بينا – يعيش واقعا ثقافيا موارا بالحركة والأسئلة والثورة عند طه حسين (فى الشعر الجاهلى) ومصطفى عبد الرازق (أصول الحكم فى الإسلام) وأحمد أمين (بأبحاثه فى الحياة العقلية والثقافية والاجتماعية عند العرب -فجر الإسلام وظهره وضحاه) وعند سعد زغلول رمز الثورة الوطنية آنذاك، والعقاد (بثورته على ممثلى الشعر القديم – الديوان فى الأدب والنقد). من هنا، كان اختيار ابن مضاء القرطبى اختيارا مرصودا متجاوبا مع شوقى ضيف وموقفه العلمى والثقافى من هذا الواقع. والدليل على ذلك أن شوقى ضيف الفتى المجتهد فى الأزهر، كانت تراوده دائما فكرة أن يبسط النحو وينقيه ويهذبه. وقد شعر – عندما قرأ "مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب" لابن هشام بأنه "ربما كان هذا الكتاب هو الذى ألقى فى وعى الفتى مبكرا حاجة كتاب النحو الخاص بالناشئة إلى التيسير والتبسيط مما جعله فيما بعد ينشط للوفاء بهذه الحاجة"(٢١).

فاختيار ابن مضاء القرطبى الذى أعلن ثورته على النحاة والنحو اختيار كانت له مقدماته الأولى عند شوقى ضيف الفتى، وقد واتته الفرصة عندما صار باحثا – فى مقتبل حياته – ملء السمع

والبصر، ليقف عند ابن مضاء، ويتوحد كل منهما أو قل يجد كل منهما نفسه فى الآخر، ودلالة ذلك أمران: أن شوقى ضيف لا ينكر على ابن مضاء ثورته، بل يلتمس له كل المبررات، مثل: "وابن مضاء لا يزرى على نظرية العامل، ويلتمس تهجينها، لأنها فاسدة فى ذاتها، وإنما لما تجره من تقدير فى العبارات، لعوامل ومعمولات، على نحو ما نعرف فى أبواب الضمائر المستترة، والتنازع، والاشتغال، ونواصب المضارع من مثل الفاء والواو وأن النحاة ليبالغون فى هذا التقدير، مبالغة تؤدى بهم فى كثير من الأحوال إلى أن يرفضوا أساليب صحيحة فى العربية"(٢٢).

والثانى: أن شوقى ضيف ارتكز على ما قدمه ابن مضاء ارتكازا قويا فى مشروعه الخاص بتيسير النحو، ونسمع ذلك فى أقواله مثل "ولقد كان من محاسن المصادفات أن أعثر على هذه الطرفة البديعة فى تلك الأوقات التى تتحفز فها الجهود لإصلاح النحو العربى، اصلاحا ينفى عنه الزبد"(٢٣) ومثل وصفه لمشروعه بأنه "يعد الثمرة النهائية لمباحثى المتصلة بتحقيقى لكتاب ابن مضاء"(٢٤)وأن هذا المشروع استهدى بآراء الأخير "ولم ألبث أن

رسمت خطة هذا التصنيف، مستهديا بآراء ابن مضاء وأفكاره"[٢٥] وقد تحقق هذا المشروع مجسدا فى كتابه "تجديد النحو".

ولم يكن اهتمام شوقى ضيف بابن مضاء القرطبى اهتماما منفصلا عن مفهومه للتراث، وهو مفهوم – كما أشرنا – متسع زمنيا ومكانيا ومعرفيا، بحيث هيأ له أن يهتم بحضارة المشرق ورموزها، كما يهتم بحضارة المغرب ورموزها، ومنهم ابن مضاء القرطبى وابن زيدون الشاعر والوزير، وهيأ له ايضا أن ينتقل بين أكثر من ميدان من ميادين العلم والمعرفة، فكان ابن مضاء علامة على ميدان النحو، وكذلك كتابه "تجديد النحو" الثمرة المستفادة من "الرد على النحاة" وكان ابن عبد البر القرطبى أيضا علامة على ميدان "المغازى والسير" الذى تجاوب مع اهتمام شوقى ضيف بتأليف بحث عن "الرحلات" وعن "الترجمة الشخصية" وهما فنان من فنون الأدب العربى يتعلقان بدور الشخصية وتفاعلها مع المكان (بيئاته الجغرافية والاجتماعية والثقافية والسياسية والتربوية) ومع الزمان بامتداده التاريخى فى الماضى والحاضر ومن تفاعل الشخصية مع هذين الإطارين تتحدد المواقف الغنائية والدرامية التى تتجسد فى الشعر فيكون "رثاء" أو فى النثر فتكون "مقامة" وهما

فنان اهتم بهما شوقي ضيف ولم ينفصلا عن كتابته في "الرحلات" أو في "الترجمة الشخصية" في ضوء ما قدمنا أو عن "النقد" الاسم الذي يحمله بحث صغير من أبحاثه.

وعلى مستوى آخر، هيأ له مفهومه للتراث، أن يكون مؤرخا ارتحل في الزمان، مؤتنسا بالمكان، فأرخ لإبداع الإنسان العربي المسلم شعرا ونثرا ولنقده وبلاغته (كتاباته في تاريخ الأدب العربي بعصوره المختلفة وفي الدراسات النقدية والبلاغية) وقد هيأ له هذا النظر الكلي أن يقف وقفات علمية جزئية أمام لفت نظره من ظواهر جديرة بالبحث، قديما وحديثا مثل "الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية" وهو بحث اهتم بصلة الغناء بالشعر منذ ما قبل الإسلام، وهي صلة تركت أثرها في لغة الشعر وقالبه الموسيقي والتصويري، وتركز البحث على الصلة التاريخية بالطبع، وتحدد في مكان هو مكة والمدينة، إبان الدولة الأموية "وقد أخذت أتتبع فن الغناء الذي كان له فضل التطور بأغاني الشعر حينئذ، فإذا المدينة هي التي برزت فيه، وإذا هي التي وضعت نظرية الغناء العربي التي نقرأ مصطلحاتها في كتاب الأغاني"(٢٦).

ومن الملاحظ، أن هذا الاهتمام الجزئي الذى هيأه لـــه نظـره الكلى لتاريخ الأدب والبلاغة والنقد، لم يكن منفصلا عــن اهتمـام شوقى ضيف المؤرخ فى الأصل، والدليل على ذلــك أن اهتماماتــه ببعض الظواهر لم تقف عند القديم وحده دون الحديث، فقــد اهتـم بتاريخ الأدب الحديث، لكنه اهتمام لم يكن كاهتمامه بتــاريخ الأدب العربى وعصوره، إذ تناول هذا التاريخ الحديث للأدب، من خـلال بعض أعلامه، كشوقى، أو البارودى، اللذين أفردهما بكتابين، ومـن خلال "دراسات فى الشعر المعـاصر و"الأدب العربـى المعـاصر" اللذين تناول فيهما عددا كبيرا مــن الشـعراء المنتميـن للمـدارس الشعرية المعروفة كأبولو، ومن المفكرين مثل محمد عبده، وهيكـل، والعقاد.

وعلى الرغم من أنه تناول تاريخ الأدب الحديث، مــن خــلال بعض أعلامه البارزين- رواد النهضة - فإن موقفه المنهجى كــان واحدا، إذ كان يعتقد دائما أن القديم هو أصل كل جديد، وهو اعتقـاد اكتسبه من أستاذه الجليل أمين الخولى الذى يقول عنه إنه جمع "بيـن القديم والجديد مع محافظة واضحة على القديم فى زيه، فقد عاد بعـد رجوعه من الغرب إلى الزى الأزهرى"[٢٧].

والدليل العلمى على هذا، أن شوقى ضيف يقف من شوقى "شاعر العصر الحديث" موقف عبد العزيز الجرجانى من المتنبى فى "الوساطة بين المتنبى وخصومه" فقد أراد الجرجانى أن يكون قاضيا حيث يكون الناقد، جامعا بين العدالة والخبرة النقدية، خاصة فى ظل وجود فريقين يتنازعان حول المتنبى "فمن مطنب فى تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحط فى هواه بلسانه، وقلبه يلتقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم، ويشبع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرر ويميل على من عابه بالزراية والتقصير، ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل... وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطه عن منزلة بوأه إياها أدبه، فهو يجتهد فى إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته وإذاعة غفلاته"[٢٨].

وكذلك أراد شوقى ضيف أن يقدم "وساطته" بين شوقى وخصومه لأنه يرى أن "نقاده كانوا فى حياته بين اثنين: متحزب له أو متعصب عليه وما يزال هذا شأنهم حتى اليوم"[٢٩] وقد اصطبغت أحكامهم إما "بالثناء المسرف أو الطعن المجحف... ولم نعد ندرى أى الأحكام فيه – أى شوقى – صادق وأيها كاذب"[٣٠] ومن ثم

غابت "حقيقة شوقى"[٣١] التى مثلت لشوقى ضيف/الجرجانى "أكـــبر باعث على النهوض بهذه الدراسة التى لم أقصد بها إلى تهجينـــه ولا إلى تحسينه، وإنما قصدت إلى بحثه ووزنه بمعـــايير ســـهلة هـــى معايير النقد المنصف"[٣٢] الذى "همه أن يصـــور الحـــق، ويكشـــف الصواب"[٣٣].

فإذا صح أن الموقف القديم ضرب من السر الكامن فى الموقـف الجديد، فإنه يكون أكثر ملاءمة لما نحن بصدده. إن شوقى ضيـــف لم يفارقه موقفه التراثى حينما تناول شاعرا معاصرا، ولـــم يفارقـــه معيار هذا التراث ممثلا فى موقف الجرجانى "المتوسط" فى الكشـف عن "حقيقة شوقى" التى غابت عند ناقدين أحدهمـــا متحـــزب لـــه، والثانى متعصب عليه، وكذلك الأمر غابت "حقيقـــة المتنبـــى" عنـــد الجرجانى بسبب هذين الناقدين.

ومن ثم فإن تعانق القديم مع الجديد عند شوقى ضيـــف، يعـــد أصلا من أصول منهجه، أو قل، رؤيته الفكرية العامة ولا يكفـــى أن نقول إن هذا الأصل قد اكتسبه فقط من أستاذه الجليل أمين الخولـــى، بل إنه أيضا كان امتدادا طبيعيا لمكتسبات الفتى شوقى ضيف الـــذى يحكى عن نفسه أنه كان يرى أحيانا جلسات (محكمة الخط)[٣٤] التـــى

كان أبوه عضوا بها وتحريها العدل والإنصاف "وربما كان لذلك بعض التأثير في الفتى فيما بعد. إذ أحب الإنصاف في أحكامه على الأدباء وآثره دون تحيف لهم أو تنقص"[٣٥].

ولا تتبدى وحدة الموقف المنهجي عند شوقي ضيف، في تناول القضايا القديمة والجديدة من منظور ثابت فقط، بل تتبدى أيضا في اختيار هذه القضايا، فشوقي "شاعر العصر الحديث" لا يختلف كثيرا عن المتنبي "شاعر العروبة" عنده من حيث إن كلا منهما أثار حوله من الخصوم أضعاف ما اكتسب من الأنصار مما أثرى الحركة النقدية حول كل منهما، ومن حيث إن كلا منهما عند شوقي ضيف ارتبط بتراث العرب الشعري ارتباطا قويا تبدت ملامحه في صياغاته الشعرية، ومن حيث الدور القومي الذي لعبه كل منهما، فالمتنبي صاغ انتصارات سيف الدولة في معاركه ضد الروم، كما صاغ مشاعر العرب في عصره – وهي مشاعر قومية – عندما آلت الدولة حينئذ إلى التفكك وسيطرة العنصر الدخيل، وكذلك فعل شوقي، فقد كان صوت الشرق في نكباته، وكان صوت التاريخ في إسلامياته وفرعونياته، في وقت كان حال العرب والمسلمين أشبه بحال العرب والمسلمين زمن المتنبي. ومن ثم فشوقي والمتنبي

كلاهما صوت واحد تمثل فى إيمان شوقى ضيف بقوله "والحق أن العروبة لم تعرف شاعرا فى القديم أخلص لها كما أخلص المتنبى"[٣٦] وقوله "ولعل الشعر العربى لم يعرف شاعرا فى القديم تعمق الإحساس بعروبته كما تعمق المتنبى، حتى لتصبح حياته وحتى ليصبح شعره تعبيرا قويا عن هذا الإحساس"[٣٧] وبالقياس، يكون أحمد شوقى الشاعر العربى الذى عرفته العروبة – فى الحديث – معبرا عنها ومجسدا لها. فهو صورة المتنبى فى الحديث أو أن المتنبى صورته فى القديم.

وإذا كان لذلك من تعليل، فإن كتابات شوقى ضيف نفسها يمكن أن تقدم هذا التعليل، دون أن نفترضه، فهو على يقين بأن "اتصال الشعر العربى المعاصر فى حاضره بماضيه التليد... إنما هو انعكاس طبيعى لوراثات مجتمعنا العربى وما ساده قديما وحديثا من وحدة التقاليد والأخلاق والعادات والأفكار والمشاعر"[٣٨] وتقوم هذه الوحدة على دعامة أساسية – فى نظره – هى "راية العروبة العتيدة"[٣٩] وينهض هذا الاتصال بين القديم والجديد على الموقف نفسه الذى أسسه الجرجانى فى "وساطته" ودعمه شوقى ضيف فى

كتاباته عن شوقي ضيف كما قدمنا وعن كل رموز التراث وأعلامه.

ويتأسس هذا الموقف على القصد والاعتدال اللذين يؤسسان لعلاقة القديم بالجديد شكلا آخر هو الموازاة بتعبيرنا، ويمكن أن نتأكد من ذلك في سياقات مختلفة من كتابات شوقي ضيف. أولها حديثه عن القوة التي عصمت العربية الفصحى من الفناء في "اللغات الدارجة والعامية"[٤٠] وهي قوة مجتمعها العربي الذي "يترابط حاضره وماضيه في جميع الشئون الروحية والنفسية والاجتماعية ترابطا يحدث في آدابه شعرا أو غير شعر هذا التواصل الواضح بين الجديد والقديم"(٤١). ومن سمات هذا التواصل أنه "يبقى على سنن الأسلاف وتقاليدهم الفنية من جهة، ويفسح من جهة ثانية للتطور والتجديد دون تطرف ينتهي إلى ضرب من ضروب الشذوذ والانحراف"[٤٢].

وكما نرى فإن هذا التواصل قائم على طرفين متعادلين تحكمهما الموازاة بين الإبقاء على "سنن الأسلاف وتقاليدهم الفنية" والرغبة في التطور والتجديد شرط عدم التطرف والانحراف عن هذه السنن والتقاليد. فالقصد والاعتدال سمتان للطرف الثاني وهو

التجديد". أما الطرف الأول وهو السنن والتقاليد فهو الأصل الذى تقوم به الموازاة. ومن هذا الفهم يمكن أن نفسر كيف كان شوقى صورة للمتنبى فى الحديث، أو كان المتنبى صورة لشوقى فى القديم. وكيف كان شوقى ضيف نفسه صورة لعبد العزيز الجرجانى الناقد فى "وساطته" فى النقد الحديث عندما تناول شوقى وغيره، أو كان عبد العزيز الجرجانى صورة من شوقى ضيف فى قصده واعتداله وموازاته فى النقد القديم؟ بحيث يصح قولنا السابق إن الموقف القديم ضرب من السر الكامن فى الموقف الجديد.

وثانى هذه السياقات فى كتابات شوقى ضيف، أنه لا يبرح هذا التأسيس لعلاقة القديم بالجديد القائمة على القصد والاعتدال والموازاة، حينما يرد قيمة البارودى وأهميته إلى أنه ثبت هذه العلاقة، يقول "وأهمية البارودى فى الواقع ترجع إلى أنه ثبت هذه الطريقة التى وصلت الشعراء بماضيهم مع تمرين الشعر على تصوير حياتهم الحاضرة، وهى طريقة لا تندفع مع الجديد إلى الأمام فى تهور ولامع القديم إلى الوراء فى غير تحفظ، بل هى توازن موازنة دقيقة بين القديم والجديد، موازنة تقوم على الإحياء

لأصول شعرنا التقليدية دون أن تطغى هذه الأصول على حياة الشاعر ومحيطه وبيئته ومشاعره ومشاعر قومه"(٤٣).

ويمتد هذا التأسيس لهذه العلاقة، ليشمل كل مدرسة الإحياء التى لم تفارق "الأصول التقليدية" ووفت بحقوقها الأدبية حينما يعمم شوقى ضيف الحكم بأن هذا الوفاء "ردها - مهما اندفعت فى التجديد - إلى القصد والاعتدال والانتظام، فى نسق شعرنا العربى(٤٤).

. وإذا كان هذا الحكم مقبولا فيما يتصل بهذه المدرسة التى يمثلها البارودى فإن شوقى ضيف يرى أن العلاقة مطردة - علاقة القصد والاعتدال والموازاة - بين القديم والجديد، عند مدرسة عرفت بثورتها على مدرسة الإحياء وأعلامها، وعلى عديد من جوانب التراث الأدبى، هى مدرسة الديوان التى اتصلت بالقديم "الاتصال البعيد الذى تنساب من خلاله الظلال والشيات. ومن ثم كثرت مقالات هذا الجيل عن بشار وأبى تمام والمتنبى والشريف الرضى وأبى العلاء وابن الرومى. وقد خصه العقاد بدراسة مسهبة دقيقة، لعلها تدل دلالة بينة على صلته الفنية به"(٤٥) غير أن هذا الاتصال البعيد، لا يعنى انقطاع التواصل للقديم والجديد عند هذه المدرسة،

وإنما يعنى اطراد العلاقة التى يقول بها شوقى ضيف بين القديم والجديد إذ يقول هو نفسه أنهم لم يقعوا فى شرك "الاتصال القريب الذى ينتهى إلى معارضة قصائدهم وتقليد صياغتهم وكل ما يميزها من شارات وسمات"(٤٦).

بعد اختبار السياقات المختلفة إذن، فى كتابات شوقى ضيف عن اطراد العلاقة – علاقة القصد والاعتدال والموازاة – بين القديم والجديد يمكن أن تؤكد أن اتصال القديم بالجديد اتصال قائم وممتد على نحو ما قدمه شوقى ضيف قائما على وحدة التراث نفسيا وروحيا واجتماعيا، وأن هذا الاتصال قد حدد له علاقة القصد والاعتدال والموازاة، التى صار بها هذا التراث أصلا يوازى كل تطور، أو يتخذه كل تطور معيارا ينطلق منه ويعود إليه فى غير إسراف ولا انغلاق – كما يؤكد على أن شوقى ضيف الناقد أو الباحث أو المؤرخ أو المحقق انطلق فى رؤيته من إيمانه بهذه الوحدة وما شكلته من علاقة الماضى بالحاضر الأمر الذى جعل هذا التراث بامتداده الزمنى والمكانى لا يختلف فى تناوله عند شوقى ضيف، فسواء تحدث عن المتنبى أو عن شوقى، فكلاهما جزء من دائرة متسعة ممتدة لا ينفصل منها هذا الجزء ولا يرى بدونها.

طبيعة العلاقة بالماضى بوصفه كلا ثقافيا واجتماعيا، ماذا يأخذون منه، وماذا يتركون، وما طبيعة موقفهم النقدى منه؟

وعلى هذا المستوى طمح المفكرون العرب – فى العصر الحديث – إلى تحقيق أهداف ثلاثة: "أولها الاستجابة الصحيحة لمطالب النهضة العربية الحديثة ولحقائق الواقع العربى المتطور. وثانيها: إحياء الموروث العربى القديم وتجديده. وثالثها: الاتصال بالموروث الفكرى الإنسانى قديمه وحديثه. والغاية من السعى إلى تحقيق هذه الأهداف الثلاثة هى أن يصل العرب المحدثون – فى ميادين العلم والإبداع والفكر – إلى تجربة عربية حديثة تكون مساهمتهم فى الحضارة الإنسانية الحديثة واستمراراً لمساهمة أسلافهم العرب الأقدمين فى الحضارة الإنسانية الوسيطة"[٤٧].

مثلت هذه الأهداف الثلاثة مشروعا حضاريا عينه على ما يحدث من تطور اجتماعى وفكرى فى الواقع العربى، وعلى ما يحدث من تطور مماثل فى الواقع الغربى بحيث صار هذا الارتكاز هو المعيار الأول فى التعامل مع الموروث العربى القديم وتجديده، ومع الموروث الفكرى الإنسانى قديمه وحديثه على السواء.

على صفحات مجلة الرسالة أو غيرها من المجلات والصحف، كما ترجم فيما قدمه أحمد أمين من رصد للتاريخ الاجتماعى والعقلى والأدبى والفكرى للعرب من خلال موسوعته "فجر الإسلام وضحاه وظهره" وكذلك فيما قدمه العقاد من مؤلفات حول أعلام بعينهم من الشعراء المعروفين فى هذا التراث.

وكانت عودة هؤلاء كما أشرت إلى التراث محكومة بدورهم التنويرى وبطبيعة مشروعهم الحضارى الذى يهدف إلى صياغة تجربة عربية حديثة تمثل مساهمة الإنسان العربى فى الحياة المعاصرة مثلما فعل أسلافه فى العصر الوسيط.

وكان هؤلاء الرواد فى تعاملهم مع التراث يمثلون دعوات التجديد فى البحث العلمى، والإبداع، والنقد. وطبيعة الأشياء أن يكون هناك موقف مضاد يقوم إما على رفض التراث الأدبى والنقدى وقيمه، بحجة أنه لا غناء فيه، وأنه نتاج قوم مضى زمنهم وأن التراث البديل هو ما تقدمه التجربة الغربية من إنجازات علمية، وإبداعية، وفكرية – وإما على التعصب للتراث الأدبى العربى بنقده وشعره، ورفض أى تواصل بينه – أو حتى مقارنة – وبين ما تقدمه التجربة الغربية المعاصرة.

شخصيات عرفت بالتجديد القائم على فهم القديم المتواصل مع الجديد، ومثلت موقفا ثالثا وصفه طه حسين بأنه "هو خلاصة الأمة والذى هو المحقق الوحيد لاعتدال الطبع وصفاء المزاج، والذى هو المحقق الوحيد للصلة الصحيحة المنتجة بين القديم وبين الحديث"(٥٣).

وعلى مستوى جيل الرواد ومناخهم الفكرى، ومما تقدم، يمكن أن نستنتج أن القضية المحورية عند هذا الجيل كانت هى كيفية إحياء الموروث العربى القديم وتجديده بوصفه أساس النهضة. وأن عيونهم كانت مصوبة أنظارها إلى ما يحدث من تطور اجتماعى وفكرى فى الواقع العربى، وإلى ما يحدث من تطور مماثل فى الواقع الغربى. وأن هذا وذاك، مثل مرتكزا رئيسيا عندهم فى التعامل مع هذا الموروث وكيفية تجديده وإحيائه. وأن أعلام هذا الجيل قد اختلفوا معرفيا وقيميا حول جدوى هذا الموروث وتأثيره فى تأسيس جذور النهضة، وقد تباينت مواقفهم فى ذلك كما رأينا.

ومن ثم كان هذا المناخ الفكرى الحضارى قد فرض نفسه على واقع الثقافة المصرية منذ أواخر القرن التاسع عشر ممتدا إلى القرن العشرين، ولهذا فإنه يصلح مفسرا عاما لتوجه شوقى ضيف إلى

ومن كل ما سبق، يمكن أن نقــرر أن توجــه شــوقى ضيــف المنهجى كان توجها تراثيا، بدأ به، وعاد إليه، وأن هذا التوجه حــدد له مفهوم التراث الممتد زمنيا ليشمل كل عصوره، والممتد جغرافيا، ليشمل كل بيئاته ثقافيا ومعرفيا ومكانيا، وأنه تحدد عنده فى الــتراث الأدبى واللغوى دون جوانب التراث الأخرى الفلســفية والعلميــة. وكان هذا التوجه وراء وحدة هذا التراث وتشابه مراحله وأجزائـــه وأعلامه ودورات التجديد فيه.

والسؤال الآن، لماذا اتجه شوقى ضيف إلى التراث هذا الاتجــاه الذى صاغ له كل توجهاته المنهجية، أو بصياغة أخرى لماذا صــار التراث عنده غاية ومعيارا فى آن واحد؟

وللإجابة على هذا التساؤل، لا نقف عند شــوقى ضيــف ومــا تطرحه كتاباته فقط، لأننا حينئذ نعلل الظاهرة من داخلها وبالتـــالى نراها مغلقة على نفسها عما حولها، والصواب أن نبدأ من علاقتــها أو إطارها الأشمل، والإطار الأشمل فى هذه الحالة، أن نبـــدأ مــن الطرح الفكرى عند رواد النهضة الذين أرادوا أن يجيبوا عن عديــد من الأسئلة حول صياغة تجربة عربية متفردة فى مواجهة التحــدى الحضارى الغربى والتجربة الغربية، ويدخل فى إطار ذلــك تحديــد

وكان على رواد النهضة أن يتصلوا بالقديم فى أزهى عصوره حتى يكون مثلا دافعا ومرتكزا قويا، لأن "الحركة الأولى لنهضة أية أمة هى أن يلتفت الناهضون إلى عصور الازدهار والمجد فى تاريخهم ليجعلوا من تراثهم مثلهم فى بناء نموذجهم الحديث، وعلى هذا فإن إحياء القديم هو القاعدة الأساسية التى تقوم عليها النهضة(٤٨).

وإذا كان رواد النهضة قد اتجهوا إلى التراث فى أزهى عصوره، فإن هذا التراث كان متنوعا ومتعددا بحيث اتجه كل منهم إلى ما يوافق اهتمامه من هذا التراث المتنوع والمتعددة وفيما يتصل بالجانب الأدبى والشعرى منه على وجه الخصوص، كان مدار اهتمام أشهر هؤلاء الرواد أمثال طه حسين، وأحمد أمين، وهيكل، والعقاد، وغيرهم الذين ارتبطوا بهذا الجانب من التراث ارتباطا نقديا بمعنى أنهم تعاملوا معه من خلال موقف نقدى فرضه عليهم طبيعة المشروع الحضارى عندهم، كما تعاملوا معه من خلال موقف تنويرى تعقيلى ارتبط بدور كل منهم تاريخيا.

وقد ترجم هذا الارتباط فيما قدمه طه حسين من أحاديث الأربعاء ومن الشك فى الشعر الجاهلى، ومن محاضراته المفتوحة

وقد أفرزت البرجوازية المصرية هذين الموقفين المتضـــادين، خاصة بعد ثورة ١٩١٩، وإخفاقها في تحقيق ما كان معقودا عليــها من آمال سياسية واجتماعية. ويمكن أن نلمس ذلك من خلال كتابات رائد من رواد هذه النهضة، فقد عرض طه حسين للخـــلاف حـول القديم والجديد، ورأى أن هناك فريقا يرى: "أن الشعر العربي وحـده هو الشعر، وأن الشعر الأجنبي لا يستطيع أن يعدله، ولا أن يثبـــت له"[٤٩] وأن فريقا آخر يغلو في «ازدراء الشـــعر العربـــي خاصـــة والأدب العربي عامة غلو الشيوخ في إيثاره وإكباره ويعـــرب طـــه حسين عن اعتقاده بأن "أنصار القديم ليسوا مخلصين[٥١] في نصرهم للقديم أو أنهم يخدعون أنفسهم حين يظنون أنهم ينصرونـــه" لأنـــهم يعيشون الحياة الحديثة ولا يختلفون على وسائلها المادية، وهي نتـاج حديث، ويتشاجرون حول جوانب هذه الحياة المعنويـــة والوجدانيـــة والموقف نفسه ينسحب على من يسرفون في ازدراء القديم ورفضـــه لأنهم لم يدركوا أن الحياة لا تقوم على الجديد وحده "ولولا القديم مـــا كان الحديث"[٥٢].

وقد تجسد هذا التباين القيمي والمعرفي في شخصيات عرفـــت بالمحافظة كالرافعي والمنفلوطي اللذين حملا لواء المحافظـــة وفـــي

التراث الذى صار عنده غاية ومعيارا فى آن واحد خاصة أن عــلام هؤلاء الرواد، كانوا قد مثلوا رموزا مؤثرة لجيل شوقى ضيف، ومـا تلاه من أجيال، بل كانوا أساتذة مباشرين له، قرأ لهم قبل أن يلتقــى بهم، وتتلمذ على أيديهم بعد ذلك.

وهنا ننتقل إلى مستوى آخر من التفسير، هو المستوى الخــاص المرتبط بقدرات الفتى شوقى ضيف والشاب والباحث الناهض ومــا تحدد لديه من ميل فلو أخذنا بهذا التفسير العام الذى قدمناه – والـذى ربطناه بالإطار الحضارى لجيل الرواد – لما نهض وحده تفســيرا مقنعا إذ يصح الاعتراض فى هذه الحالة ولماذا شوقى ضيف وحده، وقد تعرض شباب كثيرون لتأثير هؤلاء الرواد، فلم لم يكونوا مثــل شوقى ضيف؟ لذا نتجه إلى التفسير الخاص.

ونبدأ بحياة الفتى شوقى ضيف الأولــى التــى بــدأت بــالتعليم الأزهرى فى معهد دمياط الدينى، وهو تعليم غلــب عليــه الطــابع التراثى سواء فيما يتصل بعلوم الدين، أو فيما يتصل بعلوم اللغــة، وخاصة النحو الذى درس فيه متن الأجرومية ومتن القطر، ومتــن الألفية. وهنا نلحظ استعداد هذا الفتى المبكر ليس فقط لأن يفهم هــذه المتون، بل أيضا لأن يعيد تأليفها من جديد، ويقول عن نفسه "وفكــر

الفتى حينئذ فى أن يكتب ملخصا لمتن القطر الذى كان يقــرؤه مــع شيخه جامعا بينه وبين شرحه، ولم يكد العام الدراسي يوشك علـــى الانتهاء حتى كان قد أتم تأليف هذا الملخص. وبذلك كان أول كتــاب ألفه الفتى فى النحو. وقد يكون فى ذلك ما يشير إلى ما سينشط لـــه الفتى – فيما بعد – من التأليف والتصنيف"(٥٤).

وفى مرحلة الفتوة نفسها، نلحظ اهتمام الفتى بما كان يدور مـــن حوار ثقافى فكرى عام على صفحات صحـــف الوفـد والأحــرار الدستوريين إذ "أتاحت هذه الفصول للصبى فى سن مبكرة أن يتصل بالحياة الأدبية فى مصر. وكانت تملك عليه لبه كتابات العقــاد فـــى صحيفة البلاغ الوفدية، وكتابات محمد حسين هيكل وطه حسين فـــى صحيفة السياسة الدستورية. وكان طه حسين يعنى فيـــها بالكتابــة الأدبية الخالصة"(٥٥) وهى كتابته التى جمعت فيما بعد فـــى كتابــه "حديث الأربعاء" وتدور حول القديم والجديد، وتقديم التراث الأدبـــى تقديما ذا هدف "تنويرى وتعليمى" فلم ينشــغل مفكــر عربـــى فـــى العصر الحديث بمسألة (القديم والجديد) كمـــا انشــغل بـــها إمــام المجددين طه حسين. فهذه المسألة تحتل من تراث طه حسين قطعــة

عظمى"[٥٦] ومن هنا يمكن القول بأن شوقى ضيف قــد تلقــى أول خيوط توجهه للتراث من هذه الزاوية منذ بداية حياته.

ويمكن أن نضيف إلى الاستعداد الشخصى فى هذه البيئة أن أباه كان وفديا، وأنه كان الولد الوحيد لأبيه، فكان متعلقا به وبتوجهاتـــه السياسية والاجتماعية، وفى هذه الأونة كان الوفــد بزعامــة ســعد زغلول هو رائد الثورة السياسية والاجتماعية، وكان هــذا الزعيــم مثلا أعلى للفتى شوقى ضيف وجيله، وعن هذه النقلة فــى حياتــه يقول "فىهذا الجو من خطابة سعد وأمثاله، ومن كتابـــات الأدبــاء ومرافعات المحامين المفوهين فى القضايا السياسية وما كان أكثرهــا حينئذ، كان يتنفس الفتى هو وجيله فى العشرينيات، وهو ما لم يتــح للأجيال التالية فى مصر، مما كان له أثاره العميقة فى نفس الفتـــى، ونفوس جيله إذ أحسوا بقوة التعبير البيانى، وحــاولوا أن يصــدروا عنه فى كتاباتهم وبحق أصبح نفر منهم – فيما بعد – مـــن كتــاب مصر المعاصرين وأدبائها النابهين"[٥٧].

وإذا ما أضفنا إلى هذا العامل السياسى الثقافى عاملا آخر وهــو أن العقاد "كان كاتب حزب الوفد غير منازع، وكان هـــو الحــزب الذى يتبعه سواد الأمة"[٥٨] لاتضح لنا سر توجه شوقى ضيف إلـــى

التراث والتزامه بمنهجه. وتتضح هذه الفكرة أكثر حينما نستمع إلــى شوقى ضيف قائلا "ومهما يكن فقد كان شيوخ الفتى فى التجهيزيــة يكثرون له ولرفاقه من الحديث عن العقاد مكــبرين لــه، لكتابتــه السياسية الوفدية من ناحية، ولكتابته الأدبية البارعة من ناحية ثانيــة، فكان الفتى يقرأ فيه كثيرا فى نثره وشعره كما كان يقرأ فى كتابــات هيكل وطه حسين والمازنى وبحق كان الأربعة يحملون حينئذ ألويــة النهضة الأدبية"(٥٩) ومعروف تماما ما كتبه هؤلاء فى التراث ومــا أثاروه من قضايا تتصل به. الأمر الذى اتفق مع ميول شوقى ضيف منذ البداية.

وإذا ما انتقلنا من هذه التلمــذة غــير المباشــرة إلــى التلمــذة المباشرة، وجدنا أن شوقى ضيف قد ارتبط بلفيــف مــن الأســاتذة الرواد غلب عليهم عملهم بالتراث جميعا، ابتداء من أحمد السكندرى فى الأدب، ثم إبراهيم مصطفى فى النحــو، وأميــن الخولــى فــى البلاغة والتفسير ومناهجه التجديدية. وعبــد الوهــاب عــزام فــى الفارسية القديمة وشعرائها الذى يقول عنه شوقى ضيف بأنــه كــان "يؤمن بالعروبة والإسلام إيمانا عميقا شاعرا بأن الوطــن العربــى جميعه وطنه بل أن الوطن الإسلامى جميعه وطنه"(٦٠).

وقد ارتبط شوقى – على نحو خاص – بأحمد امين، ومصطفى عبد الرازق وطه حسين. اما مصطفى عبد الرازق، فقد ارتبط بـه إذ كان يحضر منتداه الفكرى فى منزله، واستوقفه فى شخصية هذا الأستاذ أنه "كان يجمع بين المحافظة وخير ما فيها، والتجديد وخير ما فيه. فهو من الرعيل الذى استظهر إلى اقصى حد شخصية أمته الإسلامية العربية المصرية مع التزود بالفكر الغربى الحديث تزودا من شأنه ان يجلو هذه الشخصية ويبرز خصائصها العقلية على نحو ما كان يبرز مصطفى عبد الرازق الفكر الإسلامى بخصائصه ومقوماته وطوابعه"(٦١).

أما أحمد أمين فقد "كان يعد فى طليعة من جمعوا بين الثقافتين القديمة والحديثة جمعا رائعا يعينه عقل بصير، ونظر دقيق، ودأب لا يماثله دأب فى البحث واستيعاب لا يدانيه استيعاب لكنوز الفكر الإسلامى وذخائره"(٦٢).

وأما طه حسين، فإنه "قد شارك مشاركة واسعة فى وصل العرب المحدثين بتراثهم الأدبى القديم، وفى درس ذلك القديم، ولفت أنظار الدارسين إلى ذخائره وقضاياه"(٦٣).

ومن الملاحظ، أن هؤلاء الرواد الثلاثة، قد اجتمعوا على صفة واحدة هى الجمع بين الثقافتين القديمة والجديدة جمعا على نحو متفرد اساسه الخبرة المباشرة الناتجة عن الاتصال الوثيق بأفضل جوانب التراث بذخائره وقضاياه. وكان الشاب شوقى ضيف قد استوقفه فى كل رائد من هؤلاء ملمح خاص، فقد استوقفه فى الشيخ مصطفى عبد الرازق استظهاره شخصية الأمة العربية الإسلامية المصرية، وهو استظهار دعمه اتصال صاحبه بخير ما فى الفكر الغربى الحديث، بحيث حدث توافق تام وانسجام متواصل بين الشيخ وموضوعاته فى الفكر الإسلامى.

كما استوقفه فى أستاذه أحمد أمين قدراته المنهجية فى التفكير والاستيعاب هذا بالإضافة إلى أن شوقى ضيف كان قد ارتبط به ارتباط إعجاب ومودة، فهو كما يقول "كان يألف الفتى ويوده مودة صادقة"[٦٤] مما شجعه – وهو طالب بالسنة الثالثة بالكلية – على ان يكتب مقالا فى النقد والشعر، وكان أحمد أمين مشرفا على المقالات النقدية بمجلة الرسالة التى يكتب فيها العقاد وطه حسين والمازنى وهيكل. فصلة الطالب بالأستاذ أحمد أمين كان صلة متفردة متميزة

رباطها الود وإطارها الإعجاب، لذلك تعلم منـــه الطـــالب طريقـــة البحث والتفكير.

أما الرائد الأكبر طه حسين، فقد استحوذ على أقطار الفتى الذى يذكر أنه كان "يحاضره هو ورفاقه فى كتابين قديمين من كتب النقـد العربى القديم هما: كتاب نقد النثر، وكتاب الموازنة"[٦٥] كما اختـــار للفتى ورفاقه "مقدمة كتاب تاريخ الأدب للناقد الفرنسى تين"[٦٦].

ومن التفســير المرتبــط بمــا قدمـــه رواد النهضـــة الفكريـــة والحضارية والتفسير المرتبط بتكوين شوقى ضيــف فـــى مراحلـــه التعليمية والتثقيفية وبصفوة من أساتذته، يتضح أمامنـــــا، ان هذيـــن التفسيرين يتفقان على أن القضية الأولى التى كانت مطروحة علـــى المستوى الثقافى العام، هى قضية القديم والجديد او هى على نحـــو آخر، كيفية صياغة تجربة عربية حديثة تكون أساس النهضة التـــى تعتمد فى احد جانبيها على فهم التراث وتقديمه وتحليله من خـــلال مناهج جديدة وأن هذه القضية كانت مرتبطة بالقضيـــــة الأم وهـــى الاستقلال والديموقراطية التى ارتبطت بالتكوين الاجتماعى الطبقـــى للمجتمع المصرى آنذاك – ومن هنا، جاء تبـــاين المواقـــف حـــول جدوى ما يقدمه التراث، وما تقدمه الثقافة الغربية.

وكان طه حسين هو الفارس الأول الذى حمل – على المستوى الثقافى العام – عبء الجمع بين القديم والجديد جمعا قد يصيبه التلفيق أحيانا، وقد يحالفه التوفيق احيانا اخرى.

ومع ذلك ظل مخلصا لطبيعة دوره التنويرى والتعليمي ونلمح ذلك فى تراثه بوجه عام فهو "الناقد المحدث الذى يلوذ بمفاهيم النقد الأوربى ويتوسل بأفكار نقاد الغرب، فيرى الأدب (تعبيرا) عن شخصية صاحبه، وخلاصة لعصره، وتصويرا للمثل العليا للإنسانية. ولكننا نعرف – فى المقابل – طه حسين الناقد القديم، ذلك الذى يلوذ بمفاهيم التراث، ويتأثر خطى النقاد القدماء من امثال ابن قتيبة والآمدى والجرجانى وغيرهم، فيرى الأدب (صنعة) يسبق التخطيط فيها التنفيذ، ويستقل المعنى فيها عن لفظه، مثلما يراه (محاكاة) تراعى دقة الوصف وامانة النقل، وطرافة التصوير، وبراعة التشبيه"(٦٧).

ولتعدد صور طه حسين، تعددت مناهجه، على الرغم من وحدة القضية التى يتناولها وهى المزاوجة بين القديم والجديد فقد كان عقلانيا شاكا فى كتابه "فى الأدب الجاهلى" متعاطفا مع الشعر القديم فى "حديث الأربعاء" و"يتبدل نهج "تجديد ذكرى أبى العلاء" بقواعده

التاريخية لتحل محلها قواعد مغايرة لنهج مغاير فى "مع المتنبى"(٦٨) وهكذا يتبدل موقفه المنهجى، مع ثبات القضية، ليصبح التراث هو محور مناهجه العديدة، وموضع تفسيراته المتعددة.

وقد ارتبط شوقى ضيف – اكثر الارتباط – بطه حسين، منذ سنوات الدراسة الولى فى مرحلة الليسانس، بل وما قبلها حتى إعداده للماجستير والدكتوراه بإشرافه. مما ييسر لنا أن نفهم سر توجه شوقى ضيف إلى الارتباط بالتراث وجعله معيارا وغاية عنده، وهو ارتباط لم يكن عند طه حسين فقط، بل كان عند كل الرواد، وعند أساتذته المباشرين على نحو خاص.

والملاحظ على مناهج هؤلاء الرواد والأساتذة، أنهم فى تعاملهم مع التراث الشعرى والنقدى وتاريخهما، كانت مناهجهم لا تقف عن النص بوصفه ذا وجود مستقل يمارس تأثيره فى الملتقى، كما أن الملتقى يؤثر فيه، بل اهتمت هذه المناهج بما حول النص عن النص، لذا وقفوا عند التاريخ ولم يقفوا عند قضايا التشكيل فى النص مستعينين بالتاريخ العام والخاص ولذلك جاء تاريخ الأدب عند شوقى ضيف تاريخا لعصوره السياسية على افتراض أن الأدب يتبع التحولات السياسية فى الدولة العربية الإسلامية. وما من شك

فى أن "الدراسة الأدبية شديدة الارتباط بالدراسة التاريخية"[٦٩] ولكن هذا – مع أهميته – لا يمكن أن "يحملنا على هذه المطابقة الكاملة بين الأدب والتاريخ"[٧٠].

وقد أدى هذا الافتراض إلى ثبات العلاقة بين الأدب والتاريخ السياسى أو التقسيم على أساس الدول المتعاقبة ومراحلها. وهو ثبات انعكس بصورة أوضح فى دراستين فريدتين قدمهما شوقى ضيف إحداهما كانت للدكتوراه، والثانية تلتها، وهما "الفن ومذاهبه فى الشعر العربى / فى النثر العربى "وتعتمد هاتين الدراستين على" حقيقة مهمة وهى أن التطور فى شعرنا العربى إنما كان فى الصناعة نفسها"[٧١] وعلى أساس هذه الحقيقة كانت دراسة النثر العربى أيضا. وقد تبلور تطور هذه الصناعة فى " ثلاثة مذاهب وهى: الصنعة والتصنيع والتصنع"[٧٢] وبما ان الفن قد "جمد فى الشعر العربى عنده عند هذه المذاهب الثلاثة ولم يتجاوزها إلى مذهب جديد"[٧٣] فإنه قد جمد أيضا فى النثر العربى عند هذه المذاهب كما يرى شوقى ضيف.

والملاحظ هنا، أن ثبات العلاقة بين الأدب والتقسيم السياسى للتاريخ قد انعكس على هذه المذاهب، فالمذهب الأول قد ارتبط

بالعصر الجاهلي كله بينما ارتبط المذهبان الآخران – بنسب متفاوتة – بالعصرين الأموى والعباسى على امتداده التاريخى. وقد أدى هذا التصور إلى تصور آخر وهو ان بيئات إنتاج هذا النثر أو الشعر، بيئات واحدة متفقة فى كل مؤثراتها التاريخية والثقافية على الرغم من اتساع الدولة الإسلامية العربية وتباين أقطارها جغرافيا وتاريخيا وثقافيا، بدليل هذه المذاهب الثلاثة التى وقف عندها الشعر أو النثر وجمد. أضف إلى هذا، أن هذين التصورين يؤكدان ما سقناه آنفا من ان هذا المنهج لم يهتم بالنص، بل اهتم بما حول النص، من حياة الشاعر، وظروف المتلقى والجمهور، وملامح الحياة في هذا العصر أو ذاك، ليتحول النص فى هذه الحالة إلى دال تاريخى أو نفسى على صاحبه، أو إلى كونه شاهدا على اللغة والإعراب والتفسير وما إلى ذلك، أو شاهدا على حياة الشاعر ومواقفه.

ولم تكن هكذا صورة النص عند شوقى ضيف وحده، نتيجة من نتائج هذا المنهج، بل كانت هذه الصورة هى الناتج العام عند الرواد الذين شكلوا العقل الناقد المؤرخ عند شوقى ضيف، والذين التزموا هذا المنهج، فالعقاد يبحث فى النص عن ملامح ابن الرومى النفسية

والجسدية (ابن الرومى حياته من شعره) والنص نفسه عند العقاد مفتاح شخصية الشاعر فى "عمر بن ربيعة شاعر الغزل" والمسلك ذاته نجده عند طه حسين فى دراسة الشعراء فى "أحاديث الأربعاء" وفى دراسة أبي العلاء والمتنبي، ونجده ايضا عند المازنى فى دراسة بشار بن برد، ودراسة ابن الرومى والمتنبى، فى "حصاد الهشيم".

من أفكار المنهج:

ومن الأفكار التى قدمها هذا المنهج من خلال تعامله الخاص مع النصوص، فكرتا الفكاهة والشعبية، وهما فكرتان خصهما شوقى ضيف ببحثين مستقلين، متباعدين زمنيا، الأول "الفكاهة فى مصر" وقد صدر فى طبعته الأولى من دار الهلال فبراير ١٩٥٨م، والثانى "الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور" وقد صدر من دار المعارف بالقاهرة يناير ١٩٧٧ والباعث إلى هذين البحثين – مع تباعدهما زمنيا – يكاد أن يكون واحدا وممثلا فى استقصاء فكرة بعينها ذاعت على الألسنة، وكادت من وضوحها وذيوعها، أن تغمض، وتوقع فى اللبس. فالبحث الأول كان باعثه الاهتمام بما اشيع عن المصريين من روح الفكاهة "من أهم ما يميز المصريين

فى عصرهم الحديث روح الفكاهة المنبثة فـــى أحاديثـــهم"(٧٤) ولأن هذه الروح الفكهة ارتبطت بأحاديث الناس العامية التى أخذت شـــكل "النكتة" أو صيغت فى نص ادبى عامى يصور المفارقة بين موقفيــن وما تحمل من سخرية وفكاهة، فإن شوقى ضيف يرى أننا "كنا إلـــى عهد قريب لا نعنى بعرض هذا الباب الفكاهة فى أدبنا لأنه كتب فــى أكثره بلغتنا العامية، وكأننا انصرفنا عنه ترفعا منا"(٧٥) ومن ثم كــان تخصيصه هذا البحث ليتناول فكرة الفكاهة من خلال نص انصـــرف عنه دارسو الأدب ترفعا منهم عن لغته "مع أنه أكثر دلالـــة علينـــا وعلى نفسيتنا من الأدب الفصيح الجاد"(٧٦).

أما عن المنهج المتبع فى هذا البحث، فهو المنـــهج التـــاريخى المشار إليه الذى يوظف النص للدلالة على أفكـــار معينـــة، يقـــول شوقى ضيف عن منهجه فى بحثه "والصحف التالية تعـــرض هـــذا الباب من أدبنا العامى أو الشعبى عرضا تاريخيا موجزا"(٧٧).

واللافت للنظر، أن شوقى ضيف الباحث الجـــاد فـــى الـــتراث المكتوب بالفصحى، يجند نفسه لاستقصاء فكرة فى نصوص كتبـــت بلغة عامية، مؤمنا بأن هذا اللون من الأدب اكثر دلالة على الإنسـان المصرى، وعلى نفسيته من الأدب الفصيح الجاد يقول "وإنك لتجـــد

مصر وشعبها ممثلين فى هذا الأدب العامى الضاحك بأكثر وأقوى مما تجدهما فى الأدب الفصيح الخالى غالبا من الضحك والهزل لسبب بسيط وهو أنه ينبع من صميم الشعب، وينطق عن روحه ومزاجه بدون أى تصنع أو تكلف"(٧٨).

أما البحث الثانى، فكان باعثه هو تصحيح "الرأى الخاطئ الذى ذاع وشاع على ألسنة كثيرين، والذى يزعم أصحابه أن شعراء العربية كانوا بمعزل عن شعوبهم، فهم يتغنون بأشعارهم للطبقات العليا فيها فحسب، معرضين كرامتهم لغير قليل من الهوان فى سبيل ما يبتغون من العيش والكسب والمكانة لأنفسهم،...، دون أن يفصح عن أحاسيس الشعوب العربية وما عاشته من ضنك فى بعض الأزمنة"(٧٩).

والنص الذى يدور عليه هذا البحث لتمحيص هذه الفكرة هو نص مكتوب بالفصحى على امتداد عصورها، ومتعلق بالتقاليد الأدبية، وهى تقاليد تاريخية اى أنه نص ذو تاريخ معروف ومكتوب، بينما يدور البحث الأول، على نص مكتوب بلغة عامية، فهو كما يقول شوقى ضيف من الأدب العامى أو الشعبى، وهو أدب ليس ذا تقاليد راسخة كالأدب (الرسمى)، ولا يلقى القدر نفسه من

الاحترام واهتمام الدارسين، وهو بالإضافة إلى ذلك، اكثر دلالة علينا وعلى نفسيتنا من الأدب الفصيح الجاد كما يرى شوقي ضيف. ومن ثم فنحن بإزاء نصين مختلفين من حيث اللغة، متفقين من حيث ما يراد من توظيف كل منهما، يخضعان في الدراسة للمنهج التاريخي بالمعنى المشار إليه.

فالبحث الثاني – كالأول – يقول صاحبه عن منهجه "رأيت أن ابسط هذا الموضوع في بحث يتناوله على مر العصور من القديم إلى الحديث"(٨٠).

ولا يقف الاختلاف بين البحثين على طبيعة النص الموظف بل يمتد إلى مكانه ونقصد به بيئاته، فإذا كان البحث الثاني "الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور" بحثا ينطلق من الإيمان بوحدة التراث العربي الشعري، وهي وحدة مردودة إلى اللغة العربية التي حفظت هذا التراث وأعطته طابعه المتصل تاريخيا ونفسيا، لأن هذه اللغة ظلت "العملة اللغوية المتداولة بين جميع العرب على اختلاف بلدانهم"(٨١) ومن ثم صارت مقابلاً قويا للغات العامية المتعددة بتعدد بيئات وبلدان هذا التراث نقول إذا كان الأمر هكذا، فإن البحث الثاني"الفكاهة في مصر" لا ينطلق من هذا المنطلق، ولا يرتبط بهذا

التراث المتوحد عن طريق اللغة، ولكنـــه يرتبـــط بـــتراث متفـــرد، متميز، ببيئته التى أفرزته، وبوجـــدان اهلـــها ومزاجـــهم النفســـى والثقافى، إنه مرتبط بالبيئة المصرية وتاريخ الفكاهة فيها.

وعلى الرغم من أن شوقى ضيف يتبع فـــى البحثيـــن التقســـيم التاريخى للعصور، فإن هذا التقسيم متمايز فى كل من البحثين، انـــه فى "الشعر وطوابعه الشعبية" يرتبط بالتاريخ العام للدولـــة العربيـــة الإسلامية، منذ ما قبل الإسلام، حتى العصر الحديث بينما يرتبط فى "الفكاهة فى مصر" بالتاريخ الخاص بقطر من أقطار هـــذه الدولـــة وقت أن كان هذا القطر ولاية من ولاياتها، ثم بعد أن انتقـــل إلـــى سيطرة دول أخرى ولأنه مرتبط بالتاريخ الخاص فإنه بدأ بالفكاهـــة فى مصر القديمة، على أساس أن التاريخ المصرى، ليـــس تاريخـــا إسلاميا فقط. وعلى الرغم من اتساع المساحة التاريخية فى البحثين، فإن المسلك لا يختلف، وهو تتبع النصوص التى تؤيد وتشهد علـــى الفكرة المبحوث عنها.

ومن المنطقى، أن يؤدى اختلاف النصـــوص المنســـوبة إلـــى تراثين مختلفين، إلى اختلاف مفهوم الفكاهة، ومفهوم الشـــعبية مـــن ناحية، وإلى اختلاف ما يدل عليه كل نص فصيح أو شعبى وعامى.

ولكن الأمر لم يكن بهذه الصورة، ففيما يتصل، بمفهوم الفكاهة، فإن شوقى ضيف، عقد له جزءا تأسيسا نظريا فى بحثه، بدأه بأن "كلمة الفكاهة من الكلمات التى حار الباحثون فى وضع تعريف دقيق لها، والسبب فى ذلك كثرة الأنواع التى تتضمنها، واختلافها فيما بينها، إذ تشمل السخرية، واللذع والتهكم، والهجاء، والنادرة، والدعابة والمزاح والنكتة و"القفش" والتورية والهزل، والتصوير الساخر "الكاريكاتورى"(٨٢).

ومع أن الكلمة لم تخضع لتعرف محدد لها، وانصرف جهد الباحثين إلى تحديد أنواعها وحصرها، فإن شوقى ضيف، ارتضى هذا التحديد العام لتكون الفكاهة مصطلحا يشمل أنواعا "أدبية" كثيرة، يرتبط كل منها بالموقف الذى ينتجه. والفكاهة بهذا التحديد ليست من إنتاج متفكهين معروفين بأعينهم كما نعرف الشعر مثلا من الشعراء، ولكنها إنتاج كل من تتوفر فى شخصيته بعض القدرات التى تؤهله لإنتاج الفكاهة بأنواعها، أو لإنتاج بعض أنواعها، لذلك اهتم شوقى ضيف بالحديث عن هذه القدرات، ورأى أن إنتاج الفكاهة يحتاج "إلى فضل من ذكاء ودقة فى الحس، ورهافة فى الذوق والشعور"(٨٣) وهذه القدرات لا يمكن أن تتوفر

لأغلب الناس، بل تتوفر لعدد محدود، ومن ثم فإن الفكاهة تصبح فنا لا يصدر إلا من منتجيه، وهذا الاستنتاج، يختلف عن الاستنتاج المماثل الذى يقدمه تعريف الفكاهة، فتعريف الفكاهة السابق، يجعلها من إنتاج افراد غير متوفرين عليها فقط، أما تحديد بعض الصفات والقدرات فيمن ينتج الفكاهة، فيعنى أن هناك متفننين فى هذا المجال الإبداعى والدليل على ذلك أن شوقى ضيف، فى بحثه هذا، توقف عند أعمال بعينها لمؤلفين معروفين، أى أنه اختار مادة بحثه، وهو فى اختياره، يؤمن بأن الفكاهة أو الجد يصوران موقفا من مواقف الرفض والمقاومة، فقد كانت الفكاهة بالذات، سلاحا من أسلحة المقاومة الشعبية ضد ظلم الحكام ومثال ذلك ما قدمه شوقى ضيف فى حديثه عن "الفاشوش فى حكم قراقوش" فى العصر الأيوبى إذ يقول "والحق أن ابن مماتى فى صنيعه بقراقوش، إنما يصور سخط المصريين من حوله على حكامهم الأيوبيين الأجانب، وينفس عما يضطرم فى صدورهم من غيظ وحرج بنفس الطريقة التى طالما لجأوا إليها فى إعلان ذلك وهى طريقة السخرية بهؤلاء الحكام، وإظهارهم فى صور مضحكة من الغباء والغفلة والبلاهة. ومعنى ذلك أن ابن مماتى فى هذا الكتاب يعبر عن مقاومة الشعب

المصرى لمن يحكمونه من غير أبنائه... وهى مقاومة عرفت بـــها مصر منذ غزاها الفاتحون لعهد الفرس والإغريق والرومان"(٨٤).

فنموذج "الفاشوش فى حكم قراقوش" نموذج دال علـــى طبيعـــة الشعب المصرى من جهة – وهى روح الفكاهة، وعلــــى أن هـــذه الفكاهة لم تكن عبثا بل كانت سلاحا يلجأ إليه الإنسان إذا ما ضـــاقت عليه سبل المقاومة الأخرى. وعلى هذا يمكن أن نفهم لمــــاذا أكــد شوقى ضيف على أن الفكاهة تصدر عن ينـــابيع لا تنضــب فـــى مزاجنا وجوهر طباعنا "ولكن من الحق أن نقول أننا فى هذا البـــاب نصدر –قبل كل شئ – عن ينابيع لا تنضب فى مزاجنـــا وجوهـــر طباعنا"(٨٥) وعلى أن أدب الفكاهة "أكثر دلالة علينا وعلـــى نفسـيتنا من الأدب الفصيح الجاد"(٨٦).

إن هذا التأكيد يمكن فهمه وتفسيره، فى ضـــوء مفـــهوم الأدب ودوره عند شوقى ضيف، فهو يرى أن "وحدة الأمة العربية وحـــدة خالدة على مر العصور، وهى وحدة كان الشعر دائمــــا ترجمانـــها ومرآتها الصافية"(٨٧) ففى ضوء إيمانه بوحدة الأمة العربية، يـــأتى إيمانه بوحدة التراث. وتجسيد هذه الوحدة، او الدال عليها دائمــــا – فى نظره – هو الشعر، فوحدة الأمة هى إحساس عام مشترك عنـــد

الشعراء يترجمونه شعرا، وهم فى الوقــت نفســه يعكســون هــذا الإحساس مثلما تعكس المرآة الضوء.

فهم صورة الأمة التى ترى نفسها فى اشعارهم. ومن هنا، فــإن الشعر – وهو لون من الأدب – ترجمان ومرآة صافية وكل نـــص شعرى – فى هذه الحالة – هو نص دال على طبيعة صاحبه، وعلى طبيعة أمته وتراثه، لذا كان الأدب الفكاهى فى مصر، أدبا دالا علــى روح الفكاهة عند المصريين وكان سلاحا عاكســا قــوة غضبــهم المكبوتة إزاء ظلم الحكام.

ومن زاوية أن الأدب مرآة صافية، يرى فيها الإنسان الشــاعر صورة أمته، كما ترى فيها الأمة صورة تاريخــها، يــأتى تعريــف شوقى ضيف لفكرة الشعبية التى يبحث عنها فى تــاريخ الشــعر إذ يقول "وواضح أننا نقصد بكلمة الطوابع الشعبية فــى الشــعر أنــه يفصل من قلوب شعوبه وأفئدتها فى مختلف العصور فــهو دائمــا يصور حياتها وآمالها وآلامها، سواء فى عصور الابتــهاج أو فــى عصور الابتئاس"[٨٨] فالشعبية هنا، ذات بعد تاريخى يعنى ارتبــاط المبدع دائما بمآسى أمته وأفراحها، بحيث يتحقق فى شــعره البعــد المرآوى، فبقدر اقترابه من واقعها وأحوالها، يكون صفــاء نصــه

الشعرى، وقدرته على الدلالة، مثلما يحدث فى المــــرآة إذ تعكــس صورة عن أصل.

ومن ثم فإن الفكاهة والشعبية فكرتان، تلتقيــان، عنــد شــوقى ضيف – من خلال ارتباط الأدب عنده بالمرآة، وتحديد دوره بـــها، على الرغم من أن كلا من الفكاهة والشعبية، ينتمـــى إلــى تــراث مخالف للآخر.

وبناء على هذا التعريف الذى يربـــط الأدب – والشــعر منــه بالمرآة والترجمان ويجعل النص مرآة تعكس صورة عـــن اصــل، راح شوقى ضيف يلتمس تحقق هذا التعريف أو المفهوم، فى نمــاذج شعرية منتخبة من كل عصر، ومرتبطة بكل أغراض الشعر العربى مثلما فعل الشيء نفسه، فى بحث الفكاهة، ليصل فى النهايـــة إلــى البرهنة على قضيته الأم، وهى أن الشعر العربى، كـــان ذا طوابــع شعبية تمثلت فى ارتباط مبدعيه ليس فقط، بالطبقـــات العليــا، بــل بجميع طبقات الأمة. ولكن تظل المفارقة – مع ذلك – قائمة. فـــإذا كان الشعر العربى – كما يرى شوقى ضيف – ظل مرتبطا بجميــع طبقات الأمة مصورا آلامها وآمالها، ولم يكن فقط ديوانا لحكامـــها وسادتها من علية القوم مع اختلاف توجهاتهم بالنســـبة للشــعب أو

على اختبار فكرته. فلم نر مدحا ولا غزلا، ولا زهدا، ولا مجونـــا، وذلك لعدم توفر هذه النصوص، أو ربما لعدم صلاحيتها. كما لم نـــو اختبارا لفكرته على مستوى البيئات الثقافيـــة والفـــرق والأحـــزاب. وهذا إن كان يعنى، فإنما يعنى أن التباين قائم بين الـــتراثين، وهـــو تباين مرصود حتى على المستوى الثقافى فهناك الثقافـــة الرســـمية المنظمة، وهناك الثقافة التى نصفها بالشعبية، الأولى تجد كل اهتمـــام ورعاية، والثانية تقف الرعاية والاهتمام بها على جهود الأفراد فـــى أحسن الأحوال فهى ليست ثقافة مرصودة ولا مسجلة. وسيظل هـــذا التباين قائما على الرغم من أن شوقى ضيف انطلق من ربط النـــص الأدبى بالمرأة على مستوى طبيعته ودوره.

والملاحظ أن اختبار فكرة الشعبية، علـــى مســـتوى أغـــراض الشعر، وبيئاته قد أدى إلى انطباع أو إحساس عام، بأن الأصل فـــى الشعر العربى الفصيح، هو الشعبية بالمعنى الـــذى قدمـــه شـــوقى ضيف. ويمكن أن نتبين صدق هذا الانطباع أو الإحساس من خـــلال استعراض سياقات هذه الفكرة.

فلو بدأنا – على سبيل المثال – بالعصر الأمـــوى، لوجدنـــا أن شوقى ضيف يقف عند الأحزاب المعارضة – الشـــيعة والخـــوارج

الرعية، فإن نص الأدب الفكاهى لم يكن كذلك أبدا، إنه نص كتب من وضع مختلف تماما. لقد كتب بوصفه تصويرا لاختلال العلاقة القائمة بين السلطة والرعية، أيا كانت هذه السلطة فى مصر – ومن ثم صار سلاحا من أسلحة مقاومة الشعب المصرى، على نحو ما قدمنا نموذجا من النماذج التى اختارها شوقى ضيف، وهو "الفاشوش فى حكم قراقوش".

وعلى هذا، فإن تاريخ الأدب الفكاهى، تاريخ لم يكتب رسميا، ولم يصل إلينا بصورته الكاملة، ولم يحظ بأى اهتمام، وظل منظورا إليه على أنه استظراف وخفة ظل، يقصد بهما إزجاء وقت الفراغ، وفى أحيان كثيرة التسرية عن نفس الحاكم.

وهذا التباين، أو المفارقة، يمكن أن نلتمسها من مادة البحثين، عند المؤلف. إنه فى "الشعر وطوابعه الشعبية" يختبر فكرته على مستوى الأغراض الشعرية من مدح وهجاء وغزل، وزهد، ومجون، وغير ذلك، وعلى مستوى البيئات الثقافية كبيئة المتكلمين، وخاصة المعتزلة. وعلى مستوى الفرق والأحزاب فى العصر الأموى، لكنه فى "الفكاهة فى مصر" لم يفعل ذلك، فلم يجد مادة أدبية من تراث الأدب الفكاهى فى أغراض الشعر المماثلة،تساعده

وغيرهما – ليرى أن شعراءها كانوا ينتجون شعرا ذا طوابع شـعبية لأن شعرهم قد انتشر وذاع على أسنة الناس ولأنهم "كانوا يعيشـون لا لنفوسهم، وإنما لجماهير أحزابهم، فعنها يتكلمون ولها ينظمـون، وباسمها يصيحون في وجوه الأحزاب الأخـرى، مجـاهدين دائمـا بألسنتهم"(٨٩) والطريف إن هذا التعليل الـذى يجعـل مـن هـؤلاء الشعراء شعراء ذوى طوابع شعبية، أن صدق على شعراء أحـزاب المعارضة، باعتبارهم ممثلين لفئة كبيرة مـن الجمـاهير، فكيـف يصدق على حزب الدولة، وهى صاحبة السلطة والثقافة والتـأثير، وقادرة على محو أشعار هؤلاء المعارضين من التاريخ؟ ومع ذلـك، فإن حزب الدولة وشعراءه – جرير والأخطل والفـرزدق – كـان يحظى بمثل هذه الشعبية. ومن ثم لا فارق إذن بين شعر وشـعر، أو جهة وجهة أخرى كالدولة والمعارضة فى ضوء ما يقدمـه شـوقى ضيف.

وإن تركنا الدولة الأموية والمعارضة، ونظرنا إلى شعر الغـزل وهو فن ذاتى، نجد أن من علامات شعبيته أنه "أصبح فى جمـهوره مقطوعات حتى يسهل حفظه ونقله، وقد تطـول المقطوعـة منـه، ولكنها لا تسرف فى الطول، حتـى لا تصبـح قصيـدة بـالمعنى

المألوف"(٩٠) وهذا المقياس، وهو طول القصيدة أو قصرها، يســانده معيار آخر، قدمه شوقى ضيف، وهو سهولة اللغة فيقول: "ومن تمام الشعبية فى غزل العصر – العصر الأموى – جميعة لغته الســهلة اليسيرة، فهو لا يصاغ فى عبارات جزلة ضخمة، ولا فى ألفاظ آبدة غريبة، إنما يصاغ فى ألفاظ عادية مألوفة وفــى عبــارات عذبــة رشيقة"(٩١) وبالضرورة ينسحب هذا المعيار على النقائض والمــدح والهجاء، وكل أغراض الشعر الأخرى، ففن النقائض – مثلا "كــان ملهاة للشعب بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة"(٩٢) وإن كنا نلاحظ أن لغــة النقائض لم تكن فى أغلبها لغة سهلة يسيرة، وهذا يعنى أن معيــار الشعبية، ليس اللغة، ولا المقطوعات، قصــرت أو طــالت، وإنمــا المعيار، هو ارتباط هذا الفن أو ذاك بوجدان الجماعة البشرية التــى يعبر عنها هذا الفن، وعن تاريخها بما فيه من عادات وتقاليد، ومــا فيه من رؤية للإنسان والكون.

وأيا كان الأمر، فإن اختلافنا لا يجب أن يصرفنــا عــن تتبــع فكرتنا الأصلية والتدليل عليها، وهى أن اختبار فكرة الشعبية علــى مستوى أغراض الشعر وبيئاته قد أدى إلى انطباع أو إحساس عــام،

بأن الأصل فى الشعر العربى الفصيح، هو الشعبية بـــالمعنى الـــذى قدمه شوقى ضيف.

ولا تتغير الصورة فى العصر العباسى، عنـــــها فـــى العصـــر الأموى، على الرغم من اتساع الأول، وامتداده زمنيا ومكانيا، ممـــا يسمح بالتعدد والاختلاف فى جميع المجالات سواء فــــى أغــراض الشعر، أو فى البيئات الثقافية، أو فى الفرق والأحزاب، فنرى عاملا جديدا يعتمد عليه شوقى ضيف، وهو أن العلماء قــد انكبــوا علـــى شرح الشعر القديم، مما ساعد عنده، على "التمكين للطوابع الشـعبية" فى الشعر، وفائدة هذه الشروح أنها قربت هذا الشعر ممـــن ليســـوا عربا، كما وضحته لمن هم من أصـــل عربـــى، وســكنوا المدينـــة واستقروا بها، هذا بالإضافة، أن الشعراء فى هذا العصـــــر، كـــانوا عرب ومولدين.

وقد هيأت حركة الشروح عنده، "لأن تصبح جميع موارد الثقافة شعبية شعرية وغير شعرية"[٩٣] ويستدل على ذلك بمثـــــالين. الأول بيئة ثقافية، شديدة التعقيد أشرنا إليها فى موضع سابق، وهـــى بيئـــة المتكلمين، ويقول عنها "إذا رجعنا إلى ضرب من ضروب الثقافـــــة العميقة، وليكن ثقافة المتكلمين، وخاصة المعتزلة، وجدنـــا كثـــيرين

منهم، ممن تدور أسماؤهم في الكتب من ذوى الحرف، أو بعبارة أخرى من الطبقات الشعبية الدنيا"[٩٤] أما المثال الثانى، فهو بيئة الشعراء، ويقول عنها "ويكفى أن نعرف أن أعلام النابهين، وهم بشار بن برد، وأبو نواس، وأبو العتاهية، ومسلم بن الوليد، وأبو تمام، نبتوا جميعا فى الطبقة الدنيا، من طبقات الشعب"[٩٥].

إن الأساس الذى ينهض عليه التدليل بهذين المثالين، هو أن أعلام المثقفين والشعراء، فى هاتين البيئتين، من أصول دنيا فى الطبقات الشعبية، وهذا يعنى تأكيد الطوابع الشعبية فى ثقافة العصر وشعره. والحقيقة أن هذا الأساس كان يجب أن يفرق بين أصول هؤلاء الاجتماعية، وبين ما تلقوه من ثقافة كانت مبذولة فى المساجد حيث حلقات الدرس، وفى حوانيت الوراقين، ومن ثم لا يمكن أن نؤكد شعبية الشعر والثقافة اعتمادا على أصول هؤلاء الشعراء والمثقفين، إنهم قد تلقوا ثقافة عميقة ومركبة ومكثفة، تمثلت فى علوم عصرهم وقضاياه، فمن ذا الذى يستطيع أن يقول بأن النقاش الذى دار حول مسائل الجبر والاختيار والعدل والحرية والذات والصفات، والتوفيق بين الدين والفلسفة، كان نقاشا يمثل مستوى من مستويات الثقافة الشعبية.

إن انتشار هذه الثقافة لا يعنى شعبيتها، وإلا لماذا لم نسمع إلا عن أعلام معدودين فى الشعر والثقافة، دون بقية الذين عاشوا هذه الثقافة وعايشوها، إن صح هذا المنطق. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، لم نعرف فى تراثنا أن بشارا ومسلما وأبا نواس وأبا تمام، كانوا "شعراء الشعب" وهذا الاتصال الوثيق بين الشعر والشعب هو الذى جعل أكثر شعراء الشعب من أبناء الطبقة العاملة"(٩٦).

وإن كان هؤلاء الشعراء وغيرهم، هم شعراء الشعب، فهم أيضا، شعراء الدولة ووجهها الرسمى، وهذا يجعلنا نقول إن هؤلاء الشعراء قد عاشوا فى شعرهم مستويين، مستوى شعريا يلتزم فيه الشاعر بأصول ما يجب أن يقال بين يدى الخليفة أو الحاكم أو الأمير، ومستوى شعريا آخر، يخلو فيه الشاعر إلى ذاته الفردية يستمع إليها ويسجل خفقاتها وتطلعاتها، وهذا غير خاف عند بشار، أو أبى نواس، ومسلم وغيرهم، حتى عند المتنبى بمقدماته المعروفة. وهذا يعنى إعادة النظر فى مفهوم الشعب الذى لم يكن مفهوما مطروحا آنذاك، وفى ثقافته.

إن هؤلاء الشعراء بارتباطهم بالقصور والسلطة، كانوا يعكسون ثقافة رسمية، وذوقا مترفا وقيما خاصة ترضى من يرعى الشعر والشاعر، وإلا لماذا رفض بيت أبى تمام:

إقدام عمرو، فى سماحة حاتم فى حلم أحنف، فى ذكاء إياس

عندما كان يمدح أحمد بن المعتصم الخليفة، إذ قيل له: أما تخزى؟ تشبه أحمد بن المعتصم، وهو فى بيت الخلافة، بهؤلاء الأعراب؟ فأبو تمام "بالمقياس البلاغى العام قد أبدع، ولكن المشكلة لم تتعلق بالأداء الشعرى فى حد ذاته، بل بالمغزى المعنوى أو – إن شئنا – بالرؤية الحضارية"[٩٧]. هذه الرؤية التى حرص عليها المستمعون لأبى تمام، وهم من صفوة القوم، لذلك قدم اعتذاره عن بيته الذى جمع التشبيه بأربع شخصيات عربية، لينسجم آخر الأمر، مع الذوق السائد عند هؤلاء الصفوة.

ويختلف الأمر، لو ذكرنا أبا العتاهية الذى وقع أنغامه، على مجموعة من الأفكار القريبة من الوجدان الشعبى، وثقافته وتصوراته عن الحياة والموت، وما بهما من عظات، فقد وجد هذا الشاعر قبولا عند البيئات الشعبية الأقل ثقافة، أو الأكثر بعدا عن

الثقافة الرسمية، بينما وجد نفورا من شعره هذا، فى السلطة وبيئات المثقفين ثقافة مركبة عميقة.

ومن ثم يتبدى لنا، أن ترتيب الشعبية على الأصول الاجتماعية، ترتيب غير مقبول. لأن أصحاب هذه الأصول، قد اكتسبوا ثقافة مستحدثة وقديمة، ومركبة وعميقة، أدت إلى شعرهم الذى صار مرتبطا باتجاه الثقافة السائدة فى عصرهم، كما صار مرتبطا بعوالمهم الذاتية والخاصة. ومن ثم يمكن أن نستخلص منه دلالات على أصولهم، كما يمكن أن نستخلص منه دلالات على عصرهم وحضارتهم ومستوياتهم الفكرية والمادية. وهذا لا يدفعنا بحال من الأحوال، إلى تقرير صفة غالبة هى الشعبية، علىهذا الشعر فى العصر العباسى.

إن النص الشعرى يمكن أن يبوح بدلالات كثيرة، تسعى وراءها لكن هذا لا يعنى أن هذا النص صار وثيقة على ما نستخرج من دلالات ونتائج، فكما يبوح لك، يمكن أن يبوح لغيرك بدلالات مناقضة، والمعيار الوحيد فى هذا كله هو المنهج المستخدم فى قراءة النص، فى ضوء ثقافة عصره، وإطارها الاجتماعى. وكما أشرنا فإن المنهج عند شوقى ضيف يربط النص الشعرى بالمرآة

الناصعة النقية فى غير موضع من كتاباته، ففى حديثه عن شعر الخبزارزى البصرى يصفه بأنه "كان مرآة ناصعة نقية لروح الشعب، يعرضها بجميع انطباعاتها الشعبية"(٩٨) وما دام الشعر مرآة بهذا المعنى، فإن استخراج دلالة شعبيته أمر جائز فالمرآة دائما لا تعمل ولا تعكس إلا صورة عن أصل موجود سابق وتتوقف قيم هذه الصورة على سلامة المرآة وحالتها إن كانت مصقولة، أو مقعرة أو محدبة. وكان من نتيجة ذلك أن الشعر العربى، على امتداد عصوره – عند شوقى ضيف– بكل أغراضه، ذو طوابع شعبية، وأن شعراءه لم يكونوا منفصلين عن الشعب بجميع طبقاته.

وترتيبا على ذلك، فإن الفكاهة يمكن أن تلتقى بالشعبية من حيث إن كلا منهما، يصدر من شاعر، هو مرآة شعبه وأمته، ومن ثم لا فارق بين الشعر الفصيح، والأدب الفكاهى بجميع أنواعه. ولكن هذا الترتيب يتوقف عند شوقى ضيف، فى نظرته لكل من الأدبين – على أساس اللغة الفصحى –"وحقا وجد شعر عامى، ولكنهم كانوا يستخدمونه استخدام النوادر ولذلك جعلوه للهزل والتعابث. أما فى الجد وحين لا يكون الشعر فكاهة، بل يكون احتمالا لتبعات الحياة ومشاركة فى مشكلاتها التى تخوضها الأمة،

فإنهم يستخدمون الفصحى"[٩٨] ويظل الأمر محتاجا إلى تأمل، حين نضع بجوار هذا النص، نصا آخر لشوقى ضيف" وإنك لتجد مصر وشعبها ممثلين فى هذا الأدب العامى الضاحك بأكثر وأقوى مما تجدها فى الأدب الفصيح الخالى غالبا من الضحك والهزل، لسبب بسيط، وهو أنه ينبع من صميم الشعب ينطق عن روحه ومزاجه بدون أى تصنع أو تكلف"[٩٩].

الهـوامش

١-شوقى ضيف ضيف/ معى / دار المعـارف/ مصـر/ سلسـلة إقرأ، أغسطس ١٩٨١، ١٣.

٢-عبد العزيز الأهوانى/ موقفنا من التراث/ مجلة الكاتب/ العـدد ١٢٨، نوفمبر ١٩٧١، ص١٢.

٣-نفسه/ ١٣.

٤-نفسه.

٥-نفسه/١٥

٦-راجع المقال السابق صفحات ١٣، ١٤، ١٥، ١٦.

٧-شوقى ضيف /معى / ص٤.

٨-نفسه.

٩-شوقى ضيف /الفن ومذاهبه فى الشعر العربى/ دار المعـارف/ القاهرة/ ط١، ١٩٧٨، ٧.

١٠-شوقى ضيف / التطور والتجديد فى الشـعر الأمـوى/ دار المعارف / القاهرة/ ط٧، ١٩٨١.

١١- نفسه.

١٢-عبد المحسن بدر/ تطور الرواية العربية الحديثة فى مصـــر/ دار المعارف/ القاهرة/ ط٢، ١٩٦٨، ٤١.

١٣- نفسه/ ٤٧.

١٤- نفسه.

١٥-شوقى ضيف / فصول فى الشـــعر ونقــده/ دار المعــارف/ القاهرة، ١٩٧١، ٥.

١٦-شوقى ضيف / الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصــــور/ دار المعارف/ القاهرة، ١٩٧٧، ١٣٣.

١٧-ابن مضاء القرطبى/ الرد على النحاة/ تحقيق / شوقى ضيـف / دار المعارف / القاهرة/ ط٢، ١٩٨٢، ٣.

١٨- نفسه/ ٧.

١٩- نفسه/٤.

٢٠- نفسه/ ١٣.

٢١- شوقى ضيف / معى / ٥٩.

٢٢- ابن مضاء القرطبى/ الرد على النحاة/ ٤.

٢٣- نفسه/ ٩.

٢٤- نفسه/ ٦.

٢٥- نفسه/ ٩.

٢٦-شوقي ضيف / الشعر والغنـــاء فــي المدينــة ومكــة/ دار المعارف / القاهرة/ ط٤، ١٩٧٩، ٦.

٢٧- شوقي ضيف / معى / ١٥٩.

٢٨-عبد العزيز الجرجانى/ الوساطة بيــن المتنبــي وخصومـــه/ تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم/ على محمد البجاوى/ عيسى البابى/ القاهرة/ ٣.

٢٩-شوقي ضيف / شوقي شاعر العصر الحديث/ دار المعارف / القاهرة/ ط٨ / ١٩٨٢/ ٥.

٣٠- نفسه.

٣١- نفسه.

٣٢- نفسه.

٣٣- نفسه.

٣٤-انظر شوقي ضيف / معى/ ٦٠، وما بعدهـــا وحديثـــه عـــن محكمة الخط.

٣٥-نفسه.

٣٦-شوقي ضيف / فصول فى الشعر ونقده/ ١٠٥.

٣٧-نفسه/ ٧٤.

٣٨-نفسه / ٣٢٠

٣٩-نفسه.

٤٠-نفسه.

٤١-نفسه.

٤٢-نفسه.

٤٣-نفسه / ٢٨٥.

٤٤-نفسه /٣٢٤.

٤٥-نفسه/ ٣٢٦.

٤٦-نفسه.

٤٧-عبد المنعم تليمه / عبد الحكيم راضى/ النقد العربى/ مداخل تاريخية/ الجهاز المركزى للكتب الجامعية / القاهرة/ ١٩٧٧/ ٤٥٣.

٤٨-نفسه/ ٤٥٦.

٤٩-طه حسين/ فى الأدب الجاهلى/ دار المعارف / القاهرة/ ط١٠/ ١٩٦٩/ ٣١٣.

٥٠-نفسه/ ٣١٥.

٥١-طه حسين / حديث الأربعـــاء/ دار المعــارف / القــاهرة / ط١٠/ ١٩٧٦/ جـ٣/ ٣١.

٥٢-نفسه.

٥٣-طه حسين / حديث الأربعاء/ جـ٢/ ط١٢/ ١٩٧٦/ ٤.

٥٤-شوقى ضيف / معى / ٥٩.

٥٥-نفسه/ ٥٥/ ٥٦.

٥٦-عبد المنعم تليمه/ عبد الحكيم راضى/ النقد العربى / ٤٦٨.

٥٧-شوقى ضيف / معى/ ٧٢.

٥٨-نفسه/٨٩.

٥٩-نفسه/ ٩٠.

٦٠-نفسه/ ١٠٦.

٦١-نفسه/ ١١٣.

٦٢-نفسه/ ١٠٧.

٦٣-عبد المنعم تليمه/ عبد الحكيم راضى/ النقد العربى/ ٤٧٠.

٦٤-شوقى ضيف / معى /١٠٧.

٦٥-نفسه /١١٣/ ١١٤.

٦٦-نفسه/ ١١٤.

٦٧-جابر عصفور/ المرايا المتجاورة/ دراسة فى نقد طه حسين / الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٣/ ٨.

٦٨-نفسه /٩.

٦٩-شكرى فيصل / مناهج الدراسة الأدبية/ دار العلم للملايين/ بيروت / ط٦/ ١٩٨٦/ ٣١.

٧٠-نفسه وانظر / ٣٢ وما بعدها.

٧١-شوقى ضيف / الفن ومذاهبه فى الشعر العربى/٧.

٧٢-نفسه.

٧٣-نفسه.

٧٤-شوقى ضيف / الفكاهة فى مصر / دار الهلال / القاهرة / فبراير/ ١٩٥٨/ ٧.

٧٥-نفسه/ ٨/ ٩.

٧٦-نفسه/ ٩.

٧٧-نفسه.

٧٨-نفسه.

٧٩-شوقى ضيف / الشعر وطوابعه الشعبية/ ٥.

٨٠-نفسه.

٨١-نفسه/ ١٢٣.

٨٢-شوقي ضيف / الفكاهة في مصر/ ١٣.

٨٣-نفسه/ ٨.

٨٤-نفسه / ٣٦.

٨٥-نفسه /٨.

٨٦-نفسه/ ٩.

٨٧-شوقي ضيف / الشعر وطوابعه الشعبية / ١٢٣.

٨٨-نفسه/ ٥.

٨٩-نفسه / ٣٨.

٩٠-نفسه/ ٥٣.

٩١-نفسه.

٩٢-نفسه/ ٤٠

٩٣-نفسه/ ٦٠.

٩٤-نفسه/ ٦١.

٩٥-نفسه/ ٦٢.

٩٦-نفسه.

٩٧-عز الدين اسماعيل / فى الشعر العباسى/ دار المعارف / القاهرة/ ١٩٨٠/ ٣٣٢.
٩٨-شوقى ضيف / الشعر وطوابعه الشعبية/ ١٣٣.
٩٩-شوقى ضيف / الفكاهة فى مصر/ ٩.

المصادر والمراجع

١- ابن مضاء القرطبى/ الرد على النحاة/ تحقيق شوقى ضيف / دار المعارف / القاهرة/ ط٢/ ١٩٨٢.

٢- جابر عصفور/ المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين / الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٣.

٣- شكرى فيصل/ مناهج الدراسة الأدبية / دار العلم للملايين/ بيروت/ ط٦/ ١٩٨٦.

٤- شوقى ضيف / معى / دار المعارف / مصر / سلسلة اقرأ/ أغسطس ١٩٨١.

٥- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى/ دار المعارف / القاهرة/ ط١٠/ ١٩٧٨.

٦- التطور والتجديد فى الشعر الأموى/ دار المعارف / القاهرة/ ط٧/ ١٩٨١.

٧- فصول فى الشعر ونقده/ دار المعارف / القاهرة/ ١٩٧١.

٨- الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور/ دار المعارف / القاهرة/ ١٩٧٧.

٩- الشعر والغناء فى المدينة ومكة/ دار المعارف / القاهرة/ ط٤/ ١٩٧٩.

١٠- شوقى شاعر العصر الحديث/ دار المعارف / القاهرة/ ط٢/ ١٩٨٢.

١١- الفكاهة فى مصر / دار الهلال / القاهرة/ فبراير ١٩٥٨.

١٢- الفن ومذاهبه فى النثر العربى/ دار المعارف / القاهرة/ ط٨/ ١٩٧٧.

١٣- طه حسين / فى الأدب الجاهلى/ دار المعارف / القاهرة/ ط١٠/ ١٩٦٩.

١٤- حديث الأربعاء/ دار المعارف / القاهرة/ ط١٠/ ١٩٧٦.

١٥- عبد المحسن طه بدر/ تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر/ دار المعارف / القاهرة / ط٢/ ١٩٦٨.

١٦- عبد العزيز الجرجانى / الوساطة بين المتنبى وخصومه/ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، على محمد البجاوى/ عيسى البابى/ القهرة.

١٧- عبد المنعم تليمة، وعبد الحكيم راضى/ النقد العربى/ مداخل تاريخية/ الجهاز المركزى للكتب الجامعية/ القاهرة/ ١٩٧٧.

١٨- عز الدين اسماعيل / فى الشعر العباسى / دار المعارف / القاهرة/ ١٩٨٠.

مجلة الكاتب

١٩- عبد العزيز الأهوانى/ موقفنا من التراث/ مجلة الكاتب/ العدد ١٢٨/ القاهرة / نوفمبر ١٩٧١.

الشعر والشعراء
فى كتابات طه حسين

الشعر والشعراء
فى كتابات طه حسين

تهدف هذه الدارسة إلى عرض ما كتبه طه حسين عن الشعراء قدماء ومحدثين وبالتحديد فى كتبه الأساسية: تجديد ذكرى أبى العلاء المعرى – فى الأدب الجاهلى – حديث الأربعاء – مع المتنبى – على أن تراعى الترتيب التاريخى فى عرض هذه المادة متوقفين عند طبيعة المنهج الذى ترتبت عليه الأحكام التى سنقف عندها ونناقشها.

(١)

تجديد ذكرى أبى العلاء:

لم يكن طه حسين أستاذا حاصرته أسوار الجامعة، بل كان رائدا تخطى العديد من الأسوار ليرود أمته نحو مطامح النهضة، آفاق المستقبل وتأتى قيمته فى حياتنا الثقافية ليس فقط من كونه مفكرا مبرزا ضرب بسهم، وافر فى إثراء ميدان الإنسانيات بأعمال مبتكرة، ودراسات موضوعية متنوعة المناحى بل تتجلى هذه القيمة باعتباره داعية تنوير، وصاحب رسالة تروم وضع حياتنا الثقافية

برمتها على المسار الصحيح، ومن هذه الزاوية نعتبره امتدادا طبيعيا ومنطقيا لرواد التنوير من أمثال الطهطاوى ومحمد عبده"[١].

ويمكن أن نكتشف خطورة هذا الدور الريادى مما لاقاه صاحبه ليس فقط عندما طرح مبدأ الشك المنهجى المنظم فى بحر راكد. يؤمن بمبدأ التقديس للسلف، وذلك فى كتابه فى الشعر الجاهلى "بل أيضا عندما ابتدأ حياته العملية بأطروحته عن أبى العلاء المعرى التى قدمها للجامعة المصرية، فقد اتهم بالإلحاد وطولب بحرمانه من حقوق الجامعيين، وبسحب شهادته وإجازته الدراسية لولا أن زعيم الأمة سعد زغلول تدخل وأخمد الأزمة فى مهدها"[٢].

ومن السهل أن نتبين خطورة هذا الدور الريادى وطبيعته من الموقف النقدى الذى تبناه طه حسين فى "تجديد ذكرى أبى العلاء المعرى" ومن الخطة المنهجية التى ارتضاها هيكلا علميا لبحثه عن أبى العلاء بوصفه ممثلا صورة الأمة الإسلامية أو كما يقول هو "فالمؤرخ ... ملزم أن يبحث عن حياة الأمة الإسلامية إذا بحث عن حياة أبى العلاء المعرى"[٣].أما الموقف النقدى، فيبدأ عند طه حسين من إحساسه برد الفعل غير المتساوى ممن حملوا عليه وعلى كتابه صادقين أو كاذبين. فقد شعر أن الساحة خالية إلا من الجمود

الفكرى والتعصب لكل ما هو قديم والتعصب على كل ما هو حديث. ومن ثم كان عليه أن يفسح فى كتابه مكانا كبيرا لنقد عدد من المناهج المؤثرة، الفاعلة فى مجال الدرس الأدبى وتاريخه آنذاك. ويبدأ بما يمثله أستاذه سيد بن على المرصفى من الارتباط بالمنهج القديم الذى بغض إليه كل شعر محدث وشعراء محدثين أمثال أبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى العلاء. ويضع هذا المنهج موضعه فهو "تافع النفع كله إذا أريد. تكوين ملكة فى الكتابة وتأليف الكلام، وتقوية الطالب فى النقد"(٤)، وبما أن الأشياء بأضدادها تتمايز فإن النهج الآخر الذى أحدثته الجامعة آنذاك، قد كشف تهافت المنهج السالف وأقنع الباحث طه حسين بأنه "تافع النفع كله لاستخراج نوع من العلم لم يكن لنا به عهد مع شدة الحاجة إليه وهو تاريخ الأدب تأريخا يمكنا من فهم الأمة العربية خاصة، والأمم الإسلامية عامة، فهما صحيحا"(٥)، ومن المألوف أن يرتبط هذا المنهج بأدوات بحثية جديدة متباينة تجعله قادرا على اكتشاف نتائج أكثر صدقا وأوضح مسلكا وقد شعر طه حسين بأهمية أدوات هذا المنهج كما شعر بأثره القوى فى نفسه وعقله، ومن حيث الأدوات يقول: "وإذا الباحث عن تاريخ الآداب ليس عليه أن يتقن علوم اللغة

وآدابها فحسب بل لابد له أن يلم إلماما بعلوم الفلسفة والدين، ولابد له من أن يدرس التاريخ وتقويم البلدان... وإذا الباحث عن تاريخ الآداب لابد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار. وإذا اللغة العربية وحدها لا تكفى لمن أراد أن يكون أديبا أو مؤرخا للآداب، إذ لابد له من درس الآداب الحديثة فى أوربا"[٦] ...أما أثر هذا المنهج فى نفس طه حسين وعقله "فقد غيرت فى نظرى الأدب ومذهبه فى النقد التغيير كله"[٧] فبين هذين الفكرين أو المنهجين، ينعى طه حسين مذهبا ثالثا وهو مذهب العامة من أساتذة الآداب فى مدارس مصر"[٨] إن نقد هذه المناهج وما تضمنته من مبادئ عقلية لم يكن أمرا سهلا فى بيئة اعتادت الأشياء وتعايشت معها، ورتبت مصالحها الاجتماعية السياسية على نتائج هذه المناهج وما تطرحه من مقولات، لذلك تبدى أمامنا خطورة الموقف الريادى الذى تبناه طه حسين. أما الخطة المنهجية التى حققها منهج طه حسين فى درس أبى العلاء درسا جديدا على بيئته العلمية والعقلية، فتقوم على محاور أساسية هى: الحياة العامة والحياة الخاصة، أدب أبى العلاء المعرى. ووصف مصادره. أما الحياة العامة، فتنصرف إلى دراسة

زمان أبى العلاء ومكانه فيقف عند دراسة الحيـــاة السياســـية التـــى يرتب عليها نظراته إلى الحياة العقلية لذلك الزمان فيتناول ملامـــح العلوم الفلسفية والتاريخية والجغرافية والهيئة والعلوم الأدبية. ومـــن اللافت للنظر في هذا المحور أن طه حســـين يســـتنتج أن الحيـــاة السياسية للدولة العباسية فى ذلك الأوان كانت سيئة، وأن إقليم حلـب الذى تتبعه معرة النعمان، كان على حال سياسية غير مألوفة علـــى حد قوله، ويترتب على هذا السوء بالطبع سوء آخر جعـــل الحيـــاة الاقتصادية صورة من الحياة السياسية فانقسمت الأمة إلى طبقتيـــن متمايزين لا توسط بينـــهما، طبقـــة الأغنيـــاء المـــترفين والفقـــراء المعدمين"[٩] ومع ذلك فإن طه حسين حين يتحدث عـــن الجوانـــب العقلية والعلمية يعتقد اعتقادا جازما بأنهما كانا على النقيـــض مـــن حال السياسة والاقتصاد: "إننا نعتقد اعتقادا منطقيـــا تؤيـــده حقـــائق التاريخ، إن المسلمين لم يشهدوا عصرا زهت فيه حياتـــهم العقليـــة وازدهرت، وأتت أطيب الثمر كـــهذا العصـــر... فالأســـباب التـــى أضعفت السياسة قد عملت فى تقوية العقل"[١٠]. لقد كان من المنطقى بناء على ما يقدمه طه حسين، أن تكون الحياة العقلية مرتبطة بمـــا ساد الحياة السياسية والاقتصادية من تدهـــور، لأن مـــن مســـلمات

المنهج عنده أن "أشياء العالم يتصل بعضها ببعض، ويؤثر بعضها في بعض وليس في هذا العالم من شيء إلا وهو نتيجة من وجهة وعلة من جهة اخرى"(١١). فكيف يستقيم الحكم بازدهار الحياة العقلية مقرونا بتدني الحياتين السياسية والاقتصادية؟! إن الهدف عنده من دراسة الحياة العامة على هذا النحو المتقدم "أن يتأتى لنا فهم أبي العلاء، كأنه شيء متصل بعصره، غير منفصل عنه"(١٢) فيترجم زهد أبي العلاء وفلسفته، وموقفه من تيارات عصره وكشف الغطاء عن أدبه. أما الحياة الخاصة فقد تناولت الحديث عن حياة أبي العلاء وقبيلته وأسرته ولقبه وكنيته، ورحلاته إلى انطاكية، وطرابلس وحلب وبغداد وما ألم به من أزمات بدأت بموت أبيه وأمه ، واتهامه بالزندقة. ثم الحديث عن أخلاقه وموته ووصيته، ورثاء الناس له، وفي هذا المحور قسم طه حسين حسين حياة ابي العلاء إلى أطوار ثلاثة: الأول: تربيته وتعليمه وسفره وموت أبيه وينتهي هذا الطور وأبو العلاء في سن العشرين. الثاني: حياته مع الشعر ورفض الكسب لكونه حراما ولكراهيته الكذب. الثالث: حياة العزلة وإقبال الناس والتلاميذ عليه. وأهمية هذه الأطوار عند طه حسين حسين تعود إلى أنه يدرس أدبه في ضوئها فيلتمس

خصائصه من خصائص هذه الأطوار. أما المحـــور الثـــالث مـــن محاور الكتاب، فيقف عند أدبه، ويبدأ بشـــعره وهـــو ســـقط الزنـــد واللزوميات. وينظر طه حسين إلى "سقط الزند" أولا من منظوريـن: الأول: التاريخ حيث يربط الشعر بأطوار حياة أبى العلاء الشـــاعر وهى الأطوار الثلاثة السابقة. والثانى: موضوع الشعر ويقصد بـــه الأغراض، ويبدأ بالمدح ويرى أن فيه قسمين: قصائد أنشأها وقصـد بها إلى شخص خيالى أو موجود وهى قصائد لم ينظمها إلا ليجيـــب بها شاعرا مدحه أو صديقا كتب له. ويثنى بالفخر ثم الوصف وهـــو "وصف الأشياء المعنوية كاللذة والألم والحزن والفرح كألوان القـول وفنون الكلام"[١٣] ثم الرثاء وعدد قصائده فى الزند أربـــع قصـــائد. وأخيرا النسيب. أما اللزوميات فينظر إليها طه حسين علـــى أنـــها النص الذى أودعه أبو العلاء فلسفته وتميز به مـــن كـــل شـــعراء العربية سابقين ولاحقين ولخطورة فلسفته عليه إن صرح بها. فـــى عصره آثر الغريب والتراكيب الوعرة "حتى تخفى أغراضه علـــى كثير من الناس"[١٤]. وغلب على صياغتها – فى رأى طه حســين – استخدم المصطلحات العلمية وتوظيفها من أجل أغـــراض الشـــاعر نفسه. وقد تحول هذا النص الشعرى الميتافيزيقى إلى نـــص يبحـــث

فيه عن أبى العلاء الفيلسوف لا الشاعر. أما نثره، فلم يكن موجودا منه أثناء إعداد طه حسين هذا الكتاب إلا رسالة الغفران والملائكة، فاعتمد عليهما، "فى تمثيل شخص الكاتب وعواطفه"، وكما بحث فى الشعر عن فنونه – أغراضه التقليدية –بحث فى النثر عن هذه الفنون، ثم توقف عند رسالة الغفران ليتحدث عما تمثله من فنون السخرية والخيال، وما تحتويه من نقد علمى وأدبى ونقد للعادات والأخلاق. أما المحور الرابع فى خطته، فهو حديثه عن المصادر ووصفها وتصنيفها ونقدها وقد قسمها إلى قسمين: الأول ما يتصل بتحقيق الحياة الخاصة بأبى العلاء وبعلمه وأدبه وفلسفته والثانى ما يتصل بتحقيق بعض المسائل الفلسفية أو التاريخية أو الأدبية، وبالطبع توزعت هذه المصادر زمنيا ما بين قديمة وحديثة، ونوعيا ما بين إنجليزية وفرنسية وخاصة أعمال المستشرقين أمثال مرجيلوث، وسلمون، وهيار.

(٢)

وقد انبثقت هذه الخطة من مبادئ فكرية مثلت لطه حسين منطلقات منهجية أساسية كان من أهمها: أنه يؤمن بالجبر فى التاريخ "أى أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة بتأثير

العلل والأسباب التى لا يملكها الإنسان، ولا يستطيع لـــها دفعـا ولا اكتسابا، ذلك رأى نراه"[١٥]، ومن ثم فإن الإنسان فـــردا وجماعـة مدفوع فى حركته التاريخية بقوى لا يدرى طبيعتها، ولا يملك لـــها دفعا، ومن هنا كان أبو العلاء عنده، ظاهرة هى نتاج مجموعة مـــن العلل والأسباب، مثلت هى نفسها مقدمات فى مرحلة مـا أدت إلـى هذه النتيجة الممثلة فى أبى العلاء وتصبح النتيجـة بدورهـا علـة لنتيجة أخرى، وهكذا تتولد المقدمات، من النتـــائج، والنتـــائج مـــن المقدمات على حد قوله، "ليس فى هذا العالم شىء إلا وهـو نتيجـة من جهة وعلة من جهة: نتيجة لعلة سبقته ومقدمه لأثر يتلوه، ولـولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم"[١٦]، وعلى هذا، فإن عمله هو عمـــل المؤرخ المهتم بالبحث عن العلل المؤدية إلى النتائج والكشف عمـــا بينها من صلة بكلمات طه حسين نفسه، بمعنى أن عمـــل المـــؤرخ ليس منصبا على الظاهرة والبحث عن قوانينها الخاصة فى ضـــوء علاقاتها الدينامية بقوانين أعم وأشمل بل هو عمل منصب على مـــا حول الظاهرة وتفسيرها تفسيرا خارجيا متعســفا يراهـا نتاجـا أو محصلة لمجموعة من العلل "فأبو العلاء – فى ظنه – ثمـــرة مـــن ثمرات عصره، قد عمل فى إنتاجـها الزمـان والمكـان. والحالـة

السياسية والاجتماعية، والحالة الاقتصادية "هذه الثمرة إذن هى نتاج جبرى مادامت "الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان" كما يؤمن طه حسين(١٨).

إن هذا المفهوم الذى تبناه طه حسين للتاريخ، قد حدد عنده التراث العربى الممتد بما هو معروف من الأدب الجاهلى، حتى أبى العلاء فى القرن الخامس الهجرى، فى فترات ازدهار وفترات ضعف ولكل فترة عللها الفاعلة وظواهرها الناتجة منها. وساقه هذا إلى تعليل الظواهر المتناقضة فى العصر الواحد أو الفترة الواحدة بتعليل خاص بكل ظاهرة بوصفها كائنا مستقلا منفصلا. فالقرن الرابع الهجرى والخامس متحدان سياسيا واجتماعيا عنده، ويرد ذلك إلى تدهور مركز الدولة فى بغداد وظهور القوميات فى الأطراف، وفى هذين القرنين يتضح له مدى الرقى العقلى والأدبى فليلجأ إلى تفسير هذا التناقض بأن علل الهدم على المستوى السياسى والاجتماعى، هى نفسها علل التقدم العقلى والأدبى فى العصر الواحد. أضف إلى هذا أن أبا العلاء نفسه عنده لم يكن نتاج تراث طويل ممتد من القديم حتى القرن الخامس الهجرى، بالإضافة إلى تفاعله الإرادى سلبا وإيجابا مع معتركات عصره، بل هو نتاج هذا

الاضطراب والهول... قد عملت من غير شك فى تكوين الفلسفة العلائية(١٩). "وذلك لأن طه حسين - فى ضوء فهمه للتاريخ، ومنهجه الوضعى - لم يدرك التاريخ العربى متصلا متداخلا، بل أدركه تاريخ. دول وخلفاء، ومن ثم اصبحت الظاهرة الأدبية عنده وليدة التفاعلات الآنية لا التاريخية، وأدى هذا المفهوم إلى جعل التاريخ الواحد الممتد عدة تواريخ. ونفى أن تكون "مكونات الظاهرة فى حالتها الجديدة تبدأ بالضرورة بالنمو داخل الحالة القديمة للظاهرة، ولكنها لا تعطى الظاهرة خصائصها، وطابعها العام إلا عندما تتغلب على المكونات القديمة للظاهرة، وتصبح هى السائدة"(٢٠). لذلك فإن أبا العلاء بوصفه ممثلا للظاهرة الأدبية فى عصره لم يكن طفرة أو نتاجا آليا لأحوال سياسية راهنة بعصره. وتحدد مفهوم العلم عند طه حسين فى ضوء الفهم الوضعى للتاريخ فى "الملاحظة وتسجيل الأحداث التى سيتيح تراكمها الوصول إلى حقيقة شاملة"(٢١).

ولقد نتج عن جبرية التاريخ. فيما يتصل بالظاهرة الأدبية، أنها نتاج آلى، ومن ثم فإنها تصلح لأن تكون دالة على العوامل الفاعلة فيها، والتى أنتجتها، فتحول النص الأدبى نثرا أو شعرا، إلى نص

وثائقى، أو مؤشر دال على حدث تاريخى أو اجتماعى أو نفسى، لا يمكن فهم النص إلا بفهم الحدث، ولذا اتجه طه حسين إلى البحث عن فلسفة أبى العلاء فى أدبه أو بمعنى أوضح، أراد طه حسين أن يقف عند أبى العلاء الشاعر فوقف عند أبى العلاء الفيلسوف، واتجه بحثه إلى ما حول النص العلائى من ظروف وأحداث وعلل صنعت هذا النص الذى يدل عليها فى الوقت نفسه. فصار الشاعر لاحقا بالفلاسفة عند اليونان، ومشابها للفلاسفة عند الغربيين المعاصرين وعلما فردا لا نظير له فى التراث من الشعراء عند طه حسين، ولذلك اكتسب ابو العلاء هذا النفوذ الواسع بسبب هذا المنهج "لأن طه حسين قد أوضح القيمة الفلسفية لقصائده"، وهو يظن أنه وقف على القيمة الأدبية.

وإذا كان منهج طه حسين فى بحث أبى العلاء قد انطلق من مبادئ الاستقلال الفكرى وتجاوز المعتقدات الموروثة[٢٣]. كما اتضح فى نقده رموز المنهج القديم الذى مثله الرافعى، فإن هذا المنهج قاد رائد التجديد إلى أحكام نقدية غير موفقه أو قل كشف عن فكر نقدى يصله بمقولات المنهج القديم الذى هاجمه.

ومن ذلك أن طه حسين فى بحثه عن خصائص شعر أبى العلاء لم يتجه إلى تحديده هذه الخصائص فى بنية النص الشعرى، بل فرض على النص معيارا خارجيا تمثل فيه عدة خصائص عقلية فكرية مستمدة من ثقافة أبى العلاء وربط بين أطوار حياة الشاعر وبين النص الشعرى فصار كل طور حياتى ثقافى دالا على خصائص مجموعة من النصوص، ودليل ذلك قوله "إن الشعر الجيد حقا لأبى العلاء إنما هو شعر الطور الثالث، لأن شخصية الشاعر وعواطفه تظهر فيه"[٢٤].

ومن ذلك أيضا، أن طه حسين – لرؤية أبى العلاء منفردا فى كل شىء – يترادف في حكمه النقدى الخيال والكذب، وذلك فى مجال المقارنة بين المتنبى وأبى العلاء وبين الأخير، وبين أبى العتاهية، ومثاله قوله "وأبو الطيب مداح مجيد، وأبو العلاء حين كره الخيال لم يحسن هذا الفن"[٢٥]، فليس الخيال وقفا على شعر المدح الذى رفضه أبى العلاء ويتحقق الترادف هنا فى وصف طه حسين "مزاج أبو العلاء" فى اللزوميات "... ثم هو مع ذلك يمثل العواطف تمثيلا صحيحا، فليس ينقصه من مزايا الشعر المعروف إلا الكذب وقلة الغريب"[٢٦] . فاللزوميات أدل على مزاج أبى

العلاء ولا ينقصها من مزايا الشعر إلا الكذب أو الخيال الذى يزعم طه حسين رفضه.

وكما قاده منهجه إلى مثل هذه المقولات النقدية، فإنه قد قاده كما أسلفنا إلى جعل النص وثيقة نفسية أو تاريخية أو اجتماعية دالة على بيئتها أو صاحبها وكأن طه حسين سلك مسلك العقاد حين أراد أن يترجم لابن الرومى من شعره قائلاً: "ما لم تعلم أنه له، لم تشك فى أن هذا الشعر يمثل نفس أبى العلاء ومصدر ذلك أن غير أبى العلاء من الشعراء قلما يفكرون فى أنفسهم أو يعترفون بها، فقد كان شديد الاعتراف بنفسه"(٢٧)، وفى ظل تحكيم معيار نقدى دخيل على النص، يصبح من المألوف أن تقع من الناقد أحكام انطباعية، مثل القول بالتكلف والطبع، فيصبح النص متكلفا مرة ومطبوعا مرة تبعا لقدرته على استثارة مشاعر الناقد وعواطفه، وهذا حدث حينما رد طه حسين النص العلائى إلى أطوار حياته، فرأى أن إنتاج فترة الشباب عند أبى العلاء من الشعر والنثر إنتاج متكلف ودليله أن رسائله مسجوعة وبها غريب اللفظ، وعيب التكلف عنده أنه يحول دون تمثيل عواطف الشاعر، ومن ثم إذا تحقق النقيض وهو الطبع أدى إلى تمثيل عواطف الشاعر: يقول "وكما أن أوائل سقط الزند قد

عبث بها التكلف فحال بينها وبين تمثيل عواطف الشاعر، فقد عبث التكلف برسائله ايضا حتى ما نستطيع أن ندرس أخلاقه وميوله الفطرية"(٢٨).

* * *

الأدب الجاهلي:

أشرنا فى صدر هذه الدراسة إلى ان طه حسين لم يكن مفكرا حاصرته أسوار الجامعة فعاش محددا بحدودها ولكنه مفكر من طراز الذين هدوا هذه الأسوار المفتعلة بين العقل العلمي والعقل العملي بين التجريب والتنظير إنه من هؤلاء الذين تولد فكرهم فى مخاض التجربة الحية التى أنضجتها خصوصية المجتمع المصرى فى مستهل العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين متفاعلة تفاعلا ديناميا مع محورين متلازمين: الموروث بوصفه موروثا ثقافيا ممتد الصلة والتأثير فى صياغة ملامح الأمة وتوجهاتها، وحاضر العلاقة المتوترة أحيانا بالغرب المتقدم، والمعتدلة أحيانا أخرى. فى ضوء هذه الخصوصية وتلك العلاقة، تحددت أهمية الموروث الثقافى فى "تغذية قضايا الحاضر، وتنمية روح العقلانية والموضوعية والنقد دفاعا عن الحرية والعدل والخير والتقدم"(٢٩)،

واستطاع طه حسين أن يعود للموروث وهو يشعر أنه لا يفارق قضايا حاضره ولا مشكلاته، ولأنه يتصل بالغرب المتقدم، وهو يؤمن أن حضارته هي حضارتنا جميعا، لا تعزلنا عن انفسنا ولا نعزل أنفسنا عنها"[٣٠].أو كما يحدد طه حسين نفسه صورة هذه العلاقة في قوله: "... والذين تلفتهم الحضارة إلى أنفسهم، تدفعهم إلى إحياء قديمهم، وتملأ نفوسهم إيمانا بألا حياة لمصر إلا إذا عنيت بتاريخها القديم وتاريخها الإسلامي وبالأدب العربي قديمه وحديثه، عنايتها بما يمس حياتنا اليومية من ألوان الحضارة الحديثة، هم الذين انتفعوا وهم الذين فهموا، وهم الذين ذاقوا، وهم القادرون على أن ينفعوا في إقامة الحياة الجديدة على أساس متين"[٣١]. لم تكن العودة إلى التراث إذن عند طه حسين عودة إلى ماض منبت الصلة عن الحاضر، ولا عودة من ذلك النوع الذي يمثل ثنائية توفيقية أو استبعادية ولكنها عودة لحاضر الماضي. ومن ثم كانت وقفته الأولى عند ابي العلاء المعرى وقفة أفصحت عن عقل يتبنى قيمة التعقيل والتحرير والتنوير، فصار أبو العلاء رغم وجوده التاريخي الطويل، كشفا جديدا في ضوء هذا المنهج، ورمزا على التحرر من المناهج السلفية المغرقة في أحكامها الانطباعية والعاطفية والمثالية وكان أبو

العلاء لذلك ذا صورتين: صورة يرضى عنها أنصار الجديد، وصورة يتبناها أصحاب هذه المناهج السلفية، فكأن الصراع المعرفي لم يكن حول أبي العلاء المعري قدر ما كان صراعا عاكسا لصراع أشمل هو الصراع الاجتماعي الذي حدد لكل فريق موقفه الاجتماعي والفكري ومنظوره لقضايا التراث والمعاصرة، وقيم الحق والعدل وتأكيد قيمة العقل في رؤية الأشياء والحكم عليها.

وبالمثل لم تكن العودة إلى الشعر الجاهلي عند طه حسين إلا عودة متصلة مع عودته الأولى إلى أبي العلاء ولم تكن إلا امتدادا لها. وامتداد لما نشره طه حسين عام ١٩١٥ في مجلة "السفور" في إطار سلسلة المقالات بعنوان (إلى الآنسة صبح) أعلن فيها ضرورة خضوع البحث الأدبي للشك المنهجي.

وإذا كانت عودته الأولى إلى أبي العلاء قد أثارت خلالها انفعال الغلاء من المهتمين بالتراث ورموزه، فإن عودته إلى الشعر الجاهلي، كانت عودة جعلت هؤلاء المغالين والسلفيين يرفعون سيوفهم وجها لوجه ويحرضون قوى السلطان على منطق العقل والقلم، ولعله من المفيد أن نقول إن وقفتنا هذه تكتمل صورتها

بالتعرف على مرتكزات طه حسين في بحثه (الأدب الجاهلي) وهو الحصاد الأخير لهذا الصدام غير المتكافئ - وكان أولى أن نقف عند الصورة الأولى لهذا البحث عنوانها (في الشعر الجاهلي).

الإطار العام لكتاب في (الأدب الجاهلي) يقع في كتب سبعة تدور حول قضيتين مرتبطتين الأولى كيفية البحث في تاريخ الأدب الذي صار عند طه حسين (أدبا وصفيا) تتجدد علاقته بالعلم في قوله "هو إذن شيء وسط بين العلم الخالص والأدب الخالص فيه موضوعية العلم وفيه ذاتية الأدب". ويناقش مقاييس هذا التاريخ الأدبي ليحصرها في المقياس السياسي والمقياس العلمي والمقياس[٣٢] الأدبي الذي يرضى به دون المقياسين الأولين" ونحن أشد الناس حرصا على أن يكون تاريخ الأدب من اللين والخفة والخصب بحيث يحبب الأدب إلى الناس من جهة، ويستطيع تفسير الظواهر الأدبية من جهة أخرى... فتاريخ الأدب يجب أن يجتنب الإغراق في العلم، كما يجب أن يجتنب الإغراق في الفن"[٣٣].

والجديد في هذا التوصيف الذي يحصر تاريخ الأدب بين موضوعيه العلم وذاتية الأدب أن طه حسين يؤكد قيمة الحرية مضافة إلى هذا التاريخ بحيث لا يكون الأدب علما من علوم

الوسائل يدرس لفهم القرآن والحديث فقط. "وإنما هو علم يدرس لنفسه ويقصد به قبل كل شيء إلى تذوق الجمال الفنى فيما يؤثر من الكلام"[٣٤].

ومن تاريخ الأدب تأتى القضية الثانية التى يدور حولها كتاب "فى الأدب الجاهلى" هذه القضية هى عدم الثقة فيما تناقلته الأجيال على أنه أدب منسوب إلى فترة تاريخية هى فترة العصر الجاهلى وإعلان عدم الثقة يتحدد فى فرض محدد عند طه حسين وهو "بين أيدينا مسألة الشعر الجاهلى نريد أن ندرسها وننتهى فيها إلى الحق"[٣٥]. كما تتجسد هذه القضية فى صياغة أخرى هى: إننى شككت فى قيمة الأدب الجاهلى وألححت فى الشك... ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليست من الجاهلية فى شيء، وإنما هى منحولة بعد ظهور الإسلام"[٣٦]، وقد شغلت هاتان القضيتان الكتاب كله.

اما الكتاب الأول (وهذا تقسيم داخلى للبحث) فقد اهتم بما له صلة بالقضية الأولى أى انه اهتم كعادة طه حسين بتأسيس المنهج ومناقشة ما اعتاده الباحثون للوقوف على مفاهيم واضحة محددة تكون بمثابة فروض وإجراءات، وتفرغ الكتاب الثانى كله على

اتساعه لإثبات نظرية الانتحال فى الشعر الجاهلى، فتناول فرضية تمثيل هذا الشعر لحياة الجاهليين والاستشهاد به على تفسير القرآن وتأويل الحديث لينتهى إلى أن مرآة الحياة الجاهلية هى القرآن "إن القرآن أصدق مرآة للحياة الجاهلية"(٣٧)، ويبنى على ذلك استنتاجا يثبته بعد أن يناقش صلة هذا الأدب الجاهلى بلغة قريش هذا الاستنتاج هو "أن الأدب الذى رأينا أنه لا يمثل الحياة الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية للعرب الجاهليين بل بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة "أنه قيل فيه"(٣٨). ولا يظهر فى هذا الأدب أيضا تباين اللهجات فى قبائل عدنان قبل الإسلام خاصة "أن الرواة مجمعون على أن قبائل عدنان لم تكن متحدة اللغة ولا متفقة اللهجة قبل أن يظهر الإسلام"(٣٩) وفى ختام هذا الكتاب يطرح طه حسين سؤالا تقريريا يعد نتيجة لما ناقشه من فرض ومقدمة للبحث فى الكتاب الثالث. هذا السؤال هو "أليس هذا الشعر الجاهلى الذى ثبت أنه لا يمثل حياة العرب الجاهليين ولا عقليتهم ولا ديانتهم ولا حضارتهم بل لا يمثل أدبهم قد وضع وحمل على أصحابه حملا بعد الإسلام"(٤٠). وتتحدد فى الكتاب الثالث محاور مناقشة أسباب الحمل والوضع فيما دار

المعارف من تحول اجتماعى وسياسى وثقافى، فى حياة العرب الذين انفرط عقدهم فى بلاد أوسع من موطنهم الأصلى فى الجزيرة وأقدم حضارة وثقافة ويعتقد أن السياسة والدين والقصص والشعوبية والرواة كلها أسباب خمسة أيدت نظريته السابقة فى نحل الشعر الجاهلى وإذا كان الكتاب الثانى والثالث قد اهتم بمناقشة الفروض النظرية ورفضها أو قبولها، ومن ثم لم يتقدم البحث فيها إلى الشعر الجاهلى نفسه بوصفه نصا تاريخيا فإن الكتاب الرابع قد عالج هذه المسألة، فوقف عند الشعر والشاعر متوسلا إلى ذلك بتفرقته بين القحطانيين والعدنانيين من حيث اللغة مفرداتها، وطبيعتها، فذكر شعراء اليمن وشعرهم، وشك فى شخصية الشاعر وسيرته وقسم شعره قسمين: الأول يتصل بسيرته، والثانى يتناول فنونا من القول مستقلة عن الأهواء السياسية والحزبية وانتهى إلى نتيجة مفادها أنه "لم يكن لليمن فى الجاهلية إذن شعراء، وما كان ينبغى أن يكون لها شعراء لأنها لم تكن تتكلم العربية ولا تلم بها بما يكفى لأن تتخذها لغة الشعراء"[٤١]، وساق الأدلة والحجج على ما يقوله فيما يتصل بشاعر كامرئ القيس أو عبيد أو علقمة أو عمرو بن قميئة أو مهلهل أو طرفة بن العبد أو المتلمس أو الأعشى، ومن ذلك أنه لا

ينكر الوجود التاريخى لشاعر كامرئ القيس، لكنـــه يذكـــر أنـــه لا يطمئن إلى كل شيء مما نعرفه عن هذا الشاعر فهو عنده كالشـــاعر اليونانى وهوميروس وجوده التاريخى ثابت لكـــن الاطمئنـــان إلـــى شيء مما نعرف عنه أمر غير وارد. ويعتمد طه حسين فى رفضـــه أيضا على الفرق بين لغة اليمن وبين لغة الحجاز فلغة اليمن مخالفـــة كل المخالفة للغة الحجاز التى لم تكن سائدة فى عصر إمرىء القيس ومن ثم فإن ما يجوز على امرئ القيس من رفض وإثبـــات يجـــوز على من ذكرنا من شعراء اليمن عند طه حسين فى إطار نظريته.

أما الكتاب الخامس فيقف عند الفريق المقابل للشعراء وشعرهم، وهو الشعر المضرى وبما أن طه حسين يعتقد أن هناك من الأسباب السياسية والعصبية والجنسية ما دفع اليمنيين بعد الإسلام إلى الحمـل على الشعر الجاهلى والوضع عليه، فإنـــه يعتقـــد أيضـــا "إن هـــذه العصبية السياسية التى اضطرت اليمنية والربعية والموالى إلـــى أن يحملوا على الشعر الجاهلى لم تعف المضربين أنفسهم من آثارهـــا الأدبية والسياسية والاجتماعية"[٤٢]. إلا أن الأمر عنـــد المضربيـــن يختلف عنه عند اليمنيين، فطه حسين ينكر أن يكون لليمنييـــن فـــى الجاهلية شعر جاهلى ارتبط بلغة الحجاز ويؤكد أن المضربين تحـت

تأثير دوافع سياسية واجتماعية لم يبرأوا بأنفسهم عن انتحال الشعر لكنهم إذ فعلوا ذلك كان لهم شعر فى الجاهلية شاع معظمه، وبقى منه ما بقى وزاد عليه فهو يعترف بأن للمضريين شعراء والمشكلة عنده الآن هى كيف يتعرف إلى هذا الشعر الصحيح وقد أضيف إليه ما أضيف. وليس عند طه حسين دراسة واضحة للغة القرشيين أو المضريين قبل الإسلام؟ ولذلك فإنه تغلبا منه على هذه المشكلة يحدد لنفسه معيارين الأول البحث عن الشعر الجاهلى بوصفه مرآة لصاحبه والثانى تحديد المدارس الفنية فى هذا الشعر على اعتبار أن كل شاعر كان له رواة التزموا نهجه وصاروا شعراء التزموا بمعالم صياغته "والنتيجة لهذا هى أنه لا ينبغى أن نبحث عن الشعر الجاهلى الآن من حيث شخصية الشعراء الذين يضاف اليهم، بل من حيث المدارس التى أنشأت هؤلاء الشعراء"(٤٣)، ومنهم مدرسة أوس بن حجر وزهير والحطيئة وكعب بن زهير والنابغة.

ولأن كتاب "فى الأدب الجاهلى" معنى بإرساء منهج البحث فى تاريخ الأدب وكان إرساء هذا المنهج إحدى قضيتين عالجها الكتاب كما أشرنا، فإن الكتاب السادس قد استغرقته محاور ثلاثة، الأول: تعريف الشعر العربى، وهو تعريف إجرائى هدفه "أن يتفق

الباحثون عن التاريخ الأدبى على المعنى الذى يفهم من لفظ الشعر حين يذكره هؤلاء الباحثون"(٤٤). ويعد نقاش طه حسين مفهوم الشعر يقف عند هذا التعريف: "وإذا فنحن نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذى يقصد به إلى الجمال الفنى"(٤٥). أما المحور الثانى فيتناول موقف المعاصرين من الشعر العربى وهم ثلاثة أولهم: "بعضهم يرى أن الشعر العربى وحده هو الشعر وأن الشعر الأجنبى لا يستطيع أن يعدله"(٤٦)، وهؤلاء أنصار القديم. وثانيهم "فريق آخر يغلون فى ازدراءهم الشعر العربى خاصة والأدب العربى عامة غلو الشيوخ فى أثارة وكبرياء وهؤلاء المتطرفون من أنصار الجديد"(٤٧). أما ثالثهم فيتكون من المصريين وطائفة من أدباء الشرق "ويقف من الشعر العربى خاصة والأدب العربى عامة موقف القصد والإنصاف والاعتدال"(٤٨).

أما المحور الثالث فيناقش الادعاء بقصور الأنواع الشعرية فى التراث الشعرى العربى، فالشعر العربى شعر غنائى، بينما شعر اليونان مثلا شعر غنائى وملحمى ودرامى، وكما حدثت مغالاة فى موقف المعاصرين من هذا الشعر أيضا حدثت المغالاة نفسها عند مناقشة فكرة الأنواع الشعرية وصلتها بالشعر العربى، وينتهى طه

حسين إلى أن الإقرار بغنائية الشعر العربى، ليس ما يعيب ولا ما يجعل هذا الشعر فى مكانه أقل من غيره وإذا كان الكتاب الثانى والثالث قد اهتم بنظريته فى الانتحال فى الشعر فإن الكتاب السابع وبإيجاز شديد قد أشار إلى النثر الجاهلى ليوضح اقتناع طه حسين بأن "ما يضاف إلى الجاهليين من نثر لا قيمة له ولا غناء فيه"(٤٩)، وكما كانت القضيتان المحوريتان فى الكتاب متعانقتين، فإن طه حسين يختم بحثه فى الأدب الجاهلى بكلمة وجيزة تمثل خلاصة جهده العلمى فى هذا الميدان وهى "فنحن ننظر إلى الأدب الجاهلى كما ينظر المؤرخ إلى ما قبل التاريخ، فأما تاريخ الأدب حقا، التاريخ الذى يمكن أن يدرس فى ثقة واطمئنان، وعلى أرض ثابتة لا تضطرب ولا تزول، فإنما يبتدئ بالقرآن".

أشرنا عند تناولنا "تجديد ذكرى أبى العلاء" إن طه حسين وقف عند التاريخ بوصفه تاريخ دول وخلفاء، وحكام، ولم يدركه تاريخا ممتدا متصلا متجادلا.

وقد أثر ذلك عنده عندما آمن بأن أبا العلاء المعرى هو نبت لعصره فقط، وأن شعره لا نظير له سابقا لأنه نتاج جدليات عصره وقد ترك هذا الفهم نفسه للتاريخ أثره القوى فى قضيته الكبرى التى

يعالجها وهى الشك فى الشعر الجاهلى، فلو سلمنا جدلا بأن العرب لم يكن لهم شعر جاهلى أو لم يصح لهم هذا الشعر فما القول فى الظواهر الأدبية الفذة التى تولدت بعد ذلك مرتبطة بفكرة التقاليد الأدبية وهى فكرة تاريخية فى هذا الأساس ومن هذه الظواهر ظاهرة القرآن الكريم وتحديه للعرب وظاهرة الآداب الأموية والعباسية الأخرى. أضف إلى هذا أننا لو سلمنا بنفيه هذه الفكرة الجاهلية تاريخيا فما فائدة البدء من نقطة قريبة متقاطعة معها تبدأ نموها بالضرورة داخل الحالة القديمة للظاهرة.

ومن ثم وفى ضوء هذا الفهم، نعتقد أن طه حسين قد أفلح منهجه فى الشك فى وجود هذا الشعر، لكنه لم يفلح فى أن يقدم بديلا له يمثل هذه الفترة التاريخية الأم ولا فى أن يقدم فهما لهذا الشعر، ومن ثم كانت طبيعة الردود التى وجهت إليه تدور حول أن طه حسين يهدف إلى تشكيك العرب فى ماضيهم ومهاجمة إعجابهم الذاتى بتراثهم، وامتدت إلى إضافته إلى المستشرقين ذوى الأهداف السياسية المعادية.

إن طه حسين على الرغم من إيمانه بجبرية التاريخ، وأن المقدمات تؤدى إلى نتائج تصبح مقدمات من ناحية أخرى، قد فارقه

هذا الإيمان بالضرورة عندما توقف عند القرآن بوصفه نقطة البدء التى لا يشك فيها، هذا إن أردنا أن يستمر منهجه بمقدماته ونتائجه فالقرآن لا يمكن أن يوجد بغير سابق عهد أدبى يمهد له يبلغ ذروة الفن التعبيرى وهو الذى يمثله الشعر الجاهلى. ومن ثم فإن التحول الكمى كان لابد منه حتى يحدث التحول الكيفى وفى ضوء منهج طه حسين فإن التحول الكمى مفقود. وعلى الرغم من ذلك تبقى قيمة المنهج الذى التزمه طه حسين فى أنه لم يكن تلقيا سلبيا لمقولات ديكارت وشكه المنهجى، بل كانت هذه المقولات عنده مجرد أساليب إجرائية، وكان منهجه استجابة "إلى البيئة الاجتماعية التى أخذت تتخلق فى ذلك الوقت معبرة عن نشأة طبقة وسطى مصرية جديدة، أخذت تنمو وتتطلع إلى تأكيد ذاتها وتحديد هويتها القومية والحضارية على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والأدبية"(٥٠).

تأسيسا على ما سبق إذا نقول أن قيمة منهج تلك الدراسة الذى اصطنعه طه حسين فى فترة الأصول الأدبية والمعرفية عند العرب، وهى العصر الجاهلى تتمثل فى أن مقولات هذا المنهج لم تكن ترديدا أجوف لمنهج ديكارت فى الشك الفلسفى، ولا إعجابا أعمى

بإنجاز عقلى منسوب لحضارة متفوقة فى الحضارة الغربيـــة التـــى تقابل الشرق الناهض وما يعتمل فيه من مظاهر النمو والتخلق، كمـــا أن مقولات هذا المنهج كانت استجابة لقيم الطبقة الوسطى المصريـــة الناهضة ولطموحاتها وتوجهاتها السياسية والاقتصاديـــة والنفســـية والعقلية، وهى قيم بلورها أحمد لطفى السيد، وكان من بين هذه القيم الاعتداد بالتاريخ بوصفه أصلا مـــن أصـــول تكويـــن الشـــخصية المصرية أولا والعربية.

وبما أن هذه الطبقة كانت متباينة فى مواقعها ومواقفـــها، فقـــد تباينت عندها انتماءات الشخصية المصرية، فهى مصرية فقـــط أى ذات تاريخ مصرى، وتراث مصرى، وهى مصرية عربية إسلامية، تراثها مستمد من هذه الدوائر الثلاث المصرية والعربية والإسلامية، وعلى الصعيد المقابل كان التحدى الغربى ممثـــلا فـــى المســـتعمر عاملا قويا أيضا فى توجيه الأنظار إلى الـــتراث بوصفـــه مـــلاذا وبوصفه زادا معرفيا قد يعين فى حالة القطيعة المعرفية مـــع هـــذا المستعمر، فى ظل هذا التأثر كان لابد أن يتجه طـــه حســـين إلـــى التراث وأن يواجه الذين يزدرون هذا التراث، وتمتد بـــهم جســـور المعرفة إلى آداب الغرب ومعارفه، لذلك كانت وقفته الأولـــى عنـــد

أبى العلاء المعرى ليكتشفه شاعرا فذا، عقلا ووجدانا، يدهش به من لا يعرفه، ويشك من يعرفه فى معرفته إذا يقرأ بحثه، وكانت وقفتــه الثانية شكا، وريادة عقلية نفا بها كثيرا من المسلمات، وحرك كثــيرا من ركود العقل التقليدى الذى انقلب عليه بالعاصفة.

حديث الأربعاء:

إن هذا الحوار مع هذا العقل التقليدى لنفيه، وامتحـــان الـــتراث ليكون "مقوما لشخصيتنا، ومحققا لقوميتنا، وعاصما لنا مـــن الفنـــاء، فـــى الأجنبى"(٥١) محوران أساسيان نهض عليهما "حديث الأربعـــاء" بأجزائــه الثلاثة. وفى الحقيقة أن هــذا "الحديــث" لـم يكــن كتابــا كالســابقين عن أبى العلاء والأدب الجاهلى، وإنما هو "مباحث متفرقة كتبت فى ظروف مختلفة وأيام متقاربة حينا ومتبــاعدة حينــا آخــر، وهـــى فصول كانت تنشر فـــى صحيفـــة ســيارة ليقرأهـــا النـــاس جميعا"(٥٢)، وعلى الرغــم من أن هذه الأحاديث أو المباحث لم تكـــن كتابا فإنها صدرت عن عقل واحد، وموقف فكرى واحـــد وهـــذا مـــا يجعلها على تفرقها وشتاتها ذات وحدة مؤتلفة أو كما يصفها صاحبـــها بقوله: "ومع ذلك فقــد صدرت هذه الفصول عن كاتب واحد وذهـــب فيها هذا الكـــــاتب مذهبا واحدا، وقصد بها إلى غـــرض واحـــد، فهـــى متحدة مؤتلفة مهما تختلف، ومهما تنقصها هذه الفكرة الواضحة

المنظمة الواحدة"(٥٣). والواقع أننا لا يمكن لنا أن ننظر إلى هذه المباحث والأحاديث على أنها متفرقات حتى ولو لم يشر صاحبها إلى وحدتها وترابطها فهو إن لم يكن قد وضع تصورا منهجيا لها مثلما وضع لكتابيه السابقين، فإنه لم يفارق مبادئه الفكرية ومقولاته العقلية التى حكمت البناء المنهجى فى هذين الكتابين، ولم تفارقه أحكامه التى أصدرها على ما درس من ظواهر أدبية ضمهما هذان الكتابان ورافقته فى هذه الرحلة أيضا معاييره النقدية ذاتها التى تبناها فيما سبق وهى معايير اتصلت بطبيعة الأديب وقيمة الأثر الأدبى، إذن "فحديث الأربعاء" بحث عن تاريخ الأدب العربى بدءا من العصر الجاهلى مرورا بمراحل تاريخ هذا الأدب ليستقر عند الأدب الحديث ممثلا فى أعلامه من شعراء التيار الوجدانى أمثال إبراهيم ناجى وعلى محمود طه.

والغريب فى الأمر أن طه حسين الشاك فى الشعر الجاهلى ورموزه، بل وفى العصر الجاهلى كله، ويرى أن التاريخ الأدبى يبدأ بالقرآن يبدأ بالحديث عن لبيد ومدافعا عن الشعر القديم دفاع المؤمن بقضيته فأحاديث الأربعاء عنده بدأت على "أنها أحاديث وحوار بين رجلين يختلفان فى حب الشعر القديم وتقويمه"(٥٤).

وفى ظل هذا الاختلاف يدفع عن هذا الشعر تهمه عدم مواءمته للحياة الحديثة والمعاصرة، وأنه خلا من وجود الوحدة المعنوية للقصيدة العربية، ويرى أن مهمة المؤرخ الأدبى والناقد فى ظل هذين الأمرين – هى البحث عن موطن القيمة فى هذا الشعر حتى يستمر عطاؤه الجمالى، وإن هذه المهمة هى تعليمية تنويرية فى الوقت نفسه فإذا كان الشعراء عنده هم القادرون على أن يترجموا عما تريد الأشياء "فإن الناقد أو المؤرخ هو الذى يترجم الشاعر إلى القارئ، أى يترجم قصيدته إليه يقول طه حسين فى معرض حديثه عن شعر لبيد "لعلنا لانفهم عن الأشياء كما ينبغى، حين نرى صورها، أو نسمع أصواتها، وإنما الشعراء وحدهم هم القادرون على هذا الفهم وهم القادرون على أن يترجموا عما تريد الأشياء"(٥٥).

وفى هذا السياق يقول "وأنا أشفق عليك، فلا أروى لك الأبيات الأولى من هذه القصيدة بلفظها (معلقة لبيد)، وإنما أترجمها لك ترجمة، وأى بأس من أن يترجم الشعر العربى القديم إلى اللغة العربية الحديثة"(٥٦).

وتطول الوقفة مع لبيد وطرفة، وزهير ومدرسته وعنترة حتى يتأكد له أن محاوره قد اقتنع بأهمية الشعر القديم وبقيمة هؤلاء الشعراء الذين سلك في درسهم مسلكين: دراسة السيرة، ودراسة النص من خلال السيرة والفاصل بين العصر الجاهلي والإسلامي هو القرآن فيقف عند الشعر الإسلامي مختارا منه الشعر الغزلي بتياراته العفيفة والحسية والتقليدية والغريب في هذا الاختيار، أنه يدع الشعر السياسي وشعر النقائض والمدح منه والرجز، لثبوت ذلك تاريخيا، ويتناول الشعر الغزلي حسيا وعقليا وجميع شعرائه ماعدا عمر بن أبي ربيعة بعض الشيء، بالشك والفحص التاريخي الذي مارسه في بحثه عن الشعر الجاهلي، ليثبت له أن ما نسج حول هذا الشعر وشعرائه هو من خيال القصاص الذين راج فنهم القصصي في هذه الفترة وازدهر. كما تناول دور السياسة الأموية في رواج هذا الغزل الذي صار ظاهرة في عصره. وإذا كان القرن الأول الهجري قد امتاز بظاهرة شعراء الغزل، وبإثارة قضية القديم والجديد بين الجاهليين والإسلاميين، فإن القرن الثاني الهجري، صار موضع بحث لطه حسين هادفا إلى رفض التقديس وما نسج حول هذا الغزل من احترام، فصار هذا القرن عصر شك ومجون

"فأنت ترى أن هذا العصر إنما كان يمتـــاز فـــي طبيعتـــه الأدبيـــة بجوانب أربع: الشك، والمجون وحرية العواطف، وســـهولة اللفـــظ، ويلتفت طه حسين إلى أن هذا العصر كان فيه إلـــى جـــانب الشـــك يقين، إلى جانب الهزل جد، وكان الفقـــهاء والمتكلمـــون مســـتيقنين ولكنك إذا أردت أن تحكم على هذا العصر لن ترجع إلـــى الفقـــهاء والمتكلمين، بل ترجع إلى هؤلاء الشـــعراء والكتـــاب أكـــثر مـــن رجوعك إلى هؤلاء الفقهاء والمتكلمين والرواة، لذلك كان أبو نـــواس فى رأيه ممثل هذا العصر. ويقف طه حسين وقفة أطول عند أبـــى نواس يتناول أغراضه التقليدية وأغراضه الأخرى الخمر، والغـــزل. ليعلن أن خمره وغزله أكثر إعلانا عن أبىنـــواس مـــن أغراضـــه التقليدية وهو لا يخفى إعجابه به، وبذكائه، ونفوره من بشار، علـــى الرغم من أن وقفة طه حسين تستهدف تقديم شعراء يمثلون ما ذهب إليه العصر وبشار واحد منهم. وامتد الحديث من أبى نـــواس إلـــى مطيع بن إياس وجماعته حماد عجرد والراوية والوليد بـــن يزيـــد، وحسين بن الضحاك ووالبة بن الحباب، وإبان بـــن عبـــد الحميـــد اللاحقى، ثم مروان بن أبى حفصة، والســـيد الحمـــيرى ويصفـــهما بأنهما شعراء السياسة.

والملاحظ على طه حسين فى دراسة هؤلاء الشعراء، أنه اعتمد على مصدر أساسى هو الأغانى، ونادرا ما اعتمد على ديوان الشاعر الذى كان فى أغلب الأحوال لم يحقق مثل بشار وكان غير معروف، أو لم ترد أشعاره وأنه كان يعتمد على نفس مسلكه فى درس الشاعر الجاهلى وهو الحديث عن الشعر.

وبانتهاء الجزء الثانى من "حديث الأربعاء" ينتهى الحديث عن الشعر القديم وتاريخه دون الإشارة إلى الازدهار الشعرى فى القرون الثالث الهجرى، وإذا جاز لنا أن نعد البحث عن المتنبى وأبى العلاء تمثيلا للشعر فى القرن الرابع والخامس الهجريين فإن طه حسين لم يتجاوز هذه الفترة التاريخية لأنه أفرد هذين الشاعرين بدراستين مستقلتين. وجاء الجزء الثالث من حديث الأربعاء مجسدا بداية الخلاف الحاد بين موقفين: القديم ويمثله الرافعى، الجديد ويمثله طه حسين ويمكن القول بأن هذا الجزء – فى عصره – قد تناول شيئا من وجوه الحياة الأدبية فى هذا العصر كما بين (الجزآن الأول والثانى) أشياء من وجوه الحياة الأدبية فى الجاهلية والأمويين والعباسيين. وبعبارة أخرى، فإن كان الجزآن الأول والثانى، قد تناولا قضايا تاريخية، إن تكن أهميتها قصوى عند من يحرصون

عليها، فإن الجزء الثالث بما حمل من موضوعات قد انتقل من التاريخ إلى المواجهة الحادة والساخنة. إنه عكس صراعا اجتماعيا قويا فى ميدان السياسة، والاجتماع اتخذ الأدب والفكر مجالا رحبا للتعبير عنه وليكونا أداة مواجهة ونضال عظيم. فقد واجه طه حسين فرقاء الرأى، أصدقاء الموقف ولم يكن مخلصا إلا لمن يؤمن به. ولم يحفظ فى نفسه أى ولاء إلا ولاءه للعلم، والمنهج العلمى والحقيقة التاريخية، لذلك كان نقد طه حسين حادا جهير الصوت، قاسيا إلى حد كبير حينما يصل إلى الإقرار بجهل الآخرين والسخرية مما يقدمون، وكان على رأس هؤلاء، أستاذ طه حسين نفسه وهو الشيخ محمد المهدى الذى نال من تلميذه لطمات عديدة كان مبعثها منهج الأستاذ فى تدريس النصوص وصلتها بالتاريخ الأدبى، على الرغم من تسامح الأستاذ وحدبه على تلميذه وإعجابه به، ولئن كان هذا الشيخ الجليل – يمثل الموقف القديم من مناهج الدرس والبحث. فإن أستاذا آخر هو أحمد لطفى السيد مترجم أخلاق أرسطو لم ينج من تصريح تلميذه وتلميحه له بالتقصير وقد قرن طه حسين هذا بإعجابه الشديد بأدب أستاذه وأصالته العلمية.

ومن ثم يمكن القول إن طه حسين، إذا كان قد مارس فعلا نقديـا فاحصا فى التراث وقضاياه فنفى منه ما نفى، وبعث منه ما بعـــث، فإنه كان أشد ممارسة لهذا الفعل وهو يواجه الأحداث، وهـــى حيـة وصانعوها أحياء. إذ احتوى "حديث الأربعاء" فى الجزء الثالث نقـــد عديد من الكتب مثلت ملامح التأليف المنهجى عند أنصـــار القديـم، وعند أساتذة الجامعة، وعند أنصار الجديد، كما احتوى هذا الحديـث نقد الإبداع الشعرى عند على محمود طه وناجى وإيليا أبى مـــاضى وفوزى المعلوف، ومحمود أبى الوفا وغيرهم، وامتد متفـــاعلا مـــع الإصدارات الصحفية فى مجلة الجديد، وما كتبه هيكل عـــن جـــان جاك روسو، كما واجه طه حسين غريمه السياسى عباس محمـــود العقاد فى "مطالعات فى الأدب والحياة".

لقد كان طه حسين قلقا، ثائرا، أداته الشك، لم يدع ما اســـتطاع مواجهة فكرية إلا خاضها، وكان هدفه الأصيل، هو تأسيس نظـــرة عقلية للأشياء يكون سندها حقائق الواقع والتاريخ، فى حاضر كـــان ينازعه إيمانه بالعقل، وفهمه للواقع، وطبيعة التاريخ.

ومما يتعلق بنظراته العقلية، إيمانه بقيمة الحرية بوصفها مـــدار منهجه البحثى فى الأدب والثقافة وفهم التاريخ، فهو بـــاحث يتجـــرد

من كل الروابط، العرقية والعقدية ويخلص ولاءه العلمي لموضوعه، هدفه الأول الوقوف على الحقيقة المجردة من كل ما يلابسها ولا يمكن أن يتحقق له ذلك إن لم يكن يعتد بالحرية بوصفها القيمة الأولى لديه فهو ينظر إلى الأدب العربي، تراثه الممتد وإلى اللغة العربية لا بوصفها مدخلين أو وسيلتين لفهم الموروث الديني في الكتاب والسنة، ولكن بوصفهما نشاطا إبداعيا يمثل جانبا من جوانب الحضارة التي ينتميان إليها، وعلى هذا فإن هذه القيمة لا تفارقه إن عاد إلى التراث الأدبي، التاريخ أو إن عاد منه، وقد تجسدت هذه القيمة في نقده العملي لرائد من رواد التجديد هو سلامة موسى، إذ يحاوره طه حسين بقوله: "هو مثقف حقا، ولكني أريد أن أكون حرا ولن يكره مني الأستاذ سلامة موسى أن أكون حرا معه فالمثقف حقا يحب الحرية ولا يكرهها، وأنا أشهد أنه مثقف حقا، فأنا استبيح لنفسي أن أكون حادا في نقده"(٥٨).

وقد ارتبطت بهذه القيمة عنده عدة مفاهيم نقدية اتصلت بطبيعة الأدب أو المبدع وبالمقاييس التي اعتد بها طه حسين معايير للعمل الأدبي ويذكر أن قيمة الحرية ارتبطت بهذه المفاهيم سلبا وإيجابا كما سنرى. وفي موضع سابق من هذا الدرس لاحظنا أن طه حسين

الناقد العقلى يميل إلى النقد الانطباعى وإلـــى تغليـــب مصطلحــات فضفاضة لا تدل إلا على انفعال الذات المدركة بما تدركـــه، وهـــى مصطلحات كالطبع والتكلف والصنعة الشعرية، وبناء على ذلك فـإن اعتداد طه حسين بقيمه الحرية أصلا فى منهج البحث لم يطرد فـــى كل الآثار التى تناولها بالنقد. ففى معـــرض حديثـــه عمـــا أسـماه "الضمير الأدبى" يعتقد أن "الأديب" هو "أصـــــدق صـــورة للرجـــل المجبر الذى لا رأى له ولا إرادة، لا اختيار فيما ينتج مـــن الآثـــار الأدبية الخالصة، هو أشبه شىء بالأداة التى توجه، وهى لا تعـــرف كيف توجه، وأشبه شىء بالرجل الملهم الذى يأتيه الوحى وهـــو لا يعرف كيف يأتيه ولا من أين يأتيه".

هذا المفهوم النقدى بالتأكيد يعكس الجانب المقابل لقيمة الحريـــة، إذ ينفى أساس حرية الإرادة والاختيار والفعل عند المبـــدع. وهـــو مفهوم نابع عند طه حسين من إدراكه الحركة التاريخيـــة بوصفـــها حركة جبرية الإنسان فيها خاضع لعدة عوامل مرئية وغير مرئية لا يستطيع لها دفعاً ولا نفيا، ولا يملك إزاءها إلا أن يكون هـــو ناتجـــا من نواتجها، لذلك رأينا أبا العلاء المعرى – من جراء هذه النظـــرة عنده – ثمرة طبيعية لتفاعلات عصره وظاهرة متميزة لا نظير لـــها

في تاريخ سابق أو لاحق، ومن ثم يتساوى عنده طه حسين في ظل هذا المفهوم – أن يكون أداء الأديب كأداء الأداة كلاهما، يؤدى دون أن يدرى ما طبيعة أدائه، ولا ما وظيفته.

ولئن كان هذا المفهوم يمثل الجانب المقابل لقيمة الحرية، وحرية الفعل الإنساني فإنه يتباين بالتأكيد مع مفهوم آخر عند طه حسين للأديب أو الشاعر يقول: "أما الشاعر الذى ينحت من صخر، فهو الذى يعجبنى ويرضينى، لأنه لا يقول الشعر، وإنما يعمله ولأن الشعر لا يصدر عن طبعه وحده وإنما يصدر عن طبعه وعقله وإرادته وأنا يا سيدى إنسان أكره أن أكون أداة وأحب أن أشعر بأنى أريد وبأنى لا أقول ولا أعمل إلا حين أريد".

مفهوم ينفى الإرادة والرأى والاختيار فى إنتاج الأثر الأدبى. ومفهوم ينفى أن يكون الشاعر أداة ويركز على أن يكون الأثر الأدبى نتاج العقل والطبع والإرادة، ومجلى للحرية، والإرادة الإنسانية وكلاهما يرتد إلى قيمة الحرية فى فكر طه حسين ونقده. لذلك كان من المألوف أن تتحدد مقاييسه النقدية من خلال بناء النص مرة، ومن خلال صفات الشاعر وملامحه النفسية والعقلية مرة أخرى. والنص والشاعر كلاهما عند طه حسين دال على

الآخر فهو يقول: "... أنا أحب فى هذا النوع من الكتب أن أرى أشخاص المؤلفين وأتحدث إليهم وأستمع لهم"[٦١].

فما بالنا إن كان المقروء نصا أدبيا شعريا أو نثريا، فإن المطلوب إذن عنده أن يدل النص على مبدعه، أو أن يدل المبدع على نصه، خاصة أن طه حسين فى درسه الشعراء، كان يتخذ السيرة مدخلا لفهم النص مرة، ويتخذ النص مدخلا لقراءة الشاعر مرة أخرى، وذلك حسب مقدار ما يتوافر لديه من المصادر التاريخية، الأدبية وما تقدمه من سيرة الشاعر أو سيرة النص. من هنا يتعانق عنده أن يقول: إن "المقاييس التى احتفظنا بها دائما فى نقد ما ينتج الكتاب والشعراء: صحة المعنى واستقامته وطرافته. وجود اللفظ ونقاؤه، ارتفاعه عن الركاكة والإسفاف على أقل تقدير[٦٢]" مع قوله فى نقد على محمود طه "فأما إن معرفتى لشاعرنا المهندس قد أرضتنى، فلأن شخصيته الفنية محببة إلى حقا فيها عناصر تعجبنى كل الإعجاب، وتكاد تفتننى وتستهوينى. فيها خفة الروح، عذوبة النفس وفيها هذه الحيرة العميقة[٦٣]، ومع ما يقوله فى نقد ناجى "هو شاعر هين، لين دقيق، حلو الصوت. عذب النفس، خفيف الروح، قوى الجناح ولكن إلى حد"[٦٤] إن وجه

التعانق أن هذه الصفات الشخصية لا تستمد من مصادر خارجية عن النص، بل أن النص "بصحة معناه وجودة لفظه ونقائه" هو الذي يطبع عين الناقد بهذه الصفات لكن هل يصح ذلك الفهم في ضوء المفهوم الذي ينفي إرادة المبدع. نعم يصح ما دام هذا المبدع عند طه حسين أشبه بالمرآة، فكما أن هذه المرآة تعكس عن أصل. فهي تصبح تصبح في ذاتها أصلا عاكسا مؤثرا في إدراك الناقد والمتلقي على السواء وهي في الأمرين مجرد وسيط. لذلك يتحول النقد من فعل مؤثر في اكتشاف قيمة النص إلى فعل مؤثر يهدف إلى فهم شخصية الشاعر وما حولها يقول طه حسين "إذن فأنت تنقد الشاعر لتفهم شخصيته أولا، ثم جماعته أو عصره أو بيئته أو هذا كله ثانيا وهناك شيء ثالث تقصد إليه حين تقرأ الشعر وتحاول نقده وهو اللذة الفنية"(٦٥).

مع المتنبي:

كان "حديث الأربعاء" كما تقدم مجموعة من الفصول والمباحث التي نشرت على صفحات "السياسة أراد صاحبها أن يحدد طبيعتها في قولها فصولا مستقلة لم تخضع لما يقضي البحث من ترابط وتدقيق في الأحكام وربطها بمصادرها كما يهدف من وراء ذلك عفو القارئ إن وقعت عينه على هنة من الهنات، لكن الأمر يختلف

بالتأكيد إن كنا نتلقى هذه المباحث أو الفصول عن مفكر ذكى موسوعى هو طه حسين لذلك لم نقبل تقديمه هذه الفصول أو المباحث، وشئنا كما استدرك هو – أن نراها فى كونها ذات وحدة مؤتلفة لأنها صدرت عن عقل واحد، وإن اختلفت الدواعى إلى كتابتها، وإن كانت الكتابة الصحفية لها ملابساتها الناشئة من العلاقة المباشرة بين الكاتب والقارئ ولئن كانت هذه "الأحاديث" فصولا ومباحث، فإنها قد طوفت بتاريخ الأدب العربى بدءا من الجاهلي، وانتهاء بالنصف الأول من القرن العشرين، هذا الصنيع نفسه، نواجهه مرة أخرى حينما يقدم لنا طه حسين كتابه "مع المتنبى" فهو فى بدايته يود أن ينال عفونا وتعاطفنا معه إن قرأنا هذا الكتاب لأنه ليس كتابا علميا، ولا نقديا ولا ينبغى للقارئ أن يرجو منه ما يرجوه من كتاب علمى أو نقدى وإنما هو خواطر مرسلة على عواطفها وهى خواطر مصدرها الذات المنفعلة بما تقرأ من نصوص المتنبى وصاحب المتنبى فى فترة استجمام واسترخاء فى قرية من قرى الألب فى فرنسا، وشأن الخواطر المنفعلة أن تتباين وتتعارض وتتقاطع ألوانها على الرغم من أنها تصدر عن مقروء واحد أو موضوع مدرك واحد، وكان من الممكن أن نتهيأ لقبول هذا

التبرير لما يرد من أحكام وتحليل فى كتاب وضع لتقديـــم المتنبـــى شاعر العربية الأكبر.

ولكن الموقف يتغير حينما نتذكر أن أستاذنا طـــه حســين، قــد أصابته عدوى المتنبى الذى لم يعبأ ولم يـــهدأ، ولــم يــذق طعــم الاطمئنان إلى شىء فآثر ألا تكون فصوله عـــن المتنبـــى مجــرد خواطر يصدرها مسترخ على جبال الألــب. وإنمـــا هـــى فصــول صادرة عن بحث وتحقيق، ويمكن أن نقرأ هذا التحول فى نصــوص طه حسين. يذكر فى الصفحات الأولـــى قولـــه "لا أريـــد أن أدرس المتنبى إذن فالذين يقرأون هذه الفصول لا ينبغى أن يقرأوها علـــى أنها علم، ولا على أنها نقد. ولا ينبغى أن ينتظروا منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد وإنما هى خواطر مرسلة تثيرها فى نفس قراءة المتنبى فى قرية من قرى الألب فى فرنسا. قراءة المتنبى فى غـــير نظام ولا مواظبة، على غير نسق منسجم"[٦٦]، بينما يذكر فى نهايـــة كتابه قوله: "إنى حين أقبلت على صحبـــة المتنبـــى فـــى الصيـــف الماضى لم أكن جادا ولا صاحب بحث ولا تحقيق وإنما كنت عابثـــا ولكنى لم أكد ألقى المتنبى حتى صرفنـــى عـــن اللـــهو والعبـــث، واضطرنى إلى محاولة البحث والتحقيق"[٦٧].

إذن لم تعد هذه الفصول مجرد خواطر مرسلة ولكنها فصول تبحث عن "محاولة البحث والتحقيق" واللافت للنظر أن طه حسين اصطنع فى درس أبى العلاء غير ما اصطنع فى درس المتنبى، كان فى بحثه عن أبى العلاء مدققا فى التفسير والتحليل غير مرتكن إلى جانب واحد فى درس الشخصية وانتاجها.

وهو فى بحثه عن المتنبى راصد له من خلال تقلباته عند الأمراء والحكام جاعلا شخصية المتنبى رهينة للعامل السياسى المتغير فى بغداد أو حلب أو الفسطاط أو شيراز أو أرجان عند ابن العميد. وهو فى بحثه عن أبى العلاء خاضع لأسر أبى العلاء، وتعاطفه معه. فهو يبرر له كل أفعاله بما استطاع مكتشف كل جانب من جوانب شخصيته بوصفه عبقرية فذة. كأنما يكتب طه حسين عن نفسه ولم نستخدم "كأنما" وطه حسين يعتقد أن نقد الناقد إنما يصور لحظات من حياته قد شغل فيها بلحظات من حياة الشاعر او الأديب الذى عنى بدرسه[٦٨] "أو أن هذا الناقد" لم يصور إلا نفسه ولم يعرض على الناس إلا ما اضطرب فيها من الخواطر والآراء[٦٩] وطه حسين إذ يكتب عن المتنبى ليس متحررا فقط من هذا الأسر والتعاطف بل خاضع أيضا لأسر من نوع آخر هو

التعاطف المضاد. فلم يكن المتنبى عنده إلا شاعرا فقد كل مؤهـلات الإنسان فلا كرامة له ولا حرية، ولا مبدأ، بل متلون، متبدل، هدفـه الأوحد تملق السلطان من أجل المال والثروة، يقول طه حسين عنـه "ظن نفسه حرا، ولم يكن إلا عبدا للمال، وظن نفسه أبيا، ولم يكـن إلا ذليلا للسلطان، وظن نفسه صاحب رأى ومذهب، ولم يكـن إلا صاحب تهالك على المنافع العاجلة"(٧٠).

وعلى الرغم من هذا التباين الواضح بين الموقفين، فـإن طـه حسين لم يفارقه أنه يبحث عن الشخصية وهو يعتقد أنه يبحث عـن الشعر، أراد أن يقدم أبا العلاء الشاعر فقدم أبـا العـلاء العبقـرى الفيلسوف الذى "أراد لنفسه أن تكون نفس الرجل الحر الكريم ولعقله أن يكون عقل الرجل الحكيم الفيلسوف" ويوظف طه حسين شـعره لأداء هذا المقصد وتصويره بل يوظف جميع أدواته البحثية فقصـد إلى التاريخ ليحدد بدايات العبقرية العلائية فغلبت المصادر التاريخية على المصادر النقدية والأدبية، وكذلـك فعـل إذ أراد أن يصـور المتنبى شاعرا فقدم المتنبى إنسانا فذا فى مناقصـه وجـاء شـعره شهادة على هذه المناقص الاجتماعية والأخلاقية فبحث عن المتنبـى الطفل والصبى الفقير، وعن منبته فى أسرة متواضعة وكانت نتيجـة

البحث قاعدة تأسست عليها شخصية المتنبى الإنسان الشاعر وهـذه النتيجة هى "أن شعور المتنبى بهذه الضعة أو بهذا الضعـف مـن ناحية أسرته وأهله الأدنين قد كان العنصر الأول الـذى أثـر فـى شخصية المتنبى وبغض إليه الناس "وفرض عليه أن يرى أن حياتـه بينهم لم تكن كحياة أترابه، وإنما كانت حياة يحيط بـها كثـير مـن الغموض، ويأخذها كثير من الغموض، ويأخذها كثير مـن الشـذوذ رأى نفسه شاذا يفكر تفكير الشاذ وعاش عيشة الشاذ"[٧١].

وتفرعت كل قضايا البحث عند طه حسين مـن هـذه البدايـة فالبحث يسير وفق شهادة الميلاد ويكفى أن تقرأ آخر فصـول هـذا البحث وهى قصة مقتله عام ٣٥٤هـ. لتدرك نمو البحث وتشـعب قضاياه، ارتبط بتاريخ ميلاد المتنبى وتاريخ وفاتـه، فـهو الصبـى الشاذ الحاقد على الناس المنتمى إلى القرامطة عن غير اعتقاد فيمـا يدعون شفاء لما فى صدره ورغبة منه فى الحكم والسلطان، وهـو الشاب المتحول عن القرامطة الرافض لهم بغية المال بعد أن ذهـب الطموح إلى السلطان، ومن ثم ظل طه حسين باحثا عن المتنبى فـى جميع أطواره وتقلباته، فهو وراءه، أينما ذهب أو حل عند بدر بـن عمار، عند الأوراجى، وعند سيف الدولة وكافور الأخشيدى، وهـو

فى الكوفة وبغداد، بعد هروبه من مصر، وهو فى بلاد فارس وهو مقتول أثناء عودته من بلاد فارس.

وكان طبيعيا أن يؤدى الارتباط بهذه الأطوار زمنيا وجغرافيا أن يكون العامل الأول الفاعل فى شخصية المتنبى وفى شعره – عند طه حسين – هو السياسة دون اعتبار لأى عوامل أخرى على الرغم من أنه رفض ارتباط الظاهرة الأدبية بهذا العامل دون غيره، حين رصد تطورها وتفسيرها، وقدم لذلك مثلا حيا هو القرن الرابع الذى ولد المتنبى فيه ومات فلم يربط ازدهار الظاهرة الأدبية بانحطاط الحياة السياسية، ولم يشأ أن يفهم غزل أبى نواس أو خمره على أنه غزل مقطوع العلاقة بغزل جاهلى أو أموى فالظاهرة الأدبية إذن لها استقلالها الخاص وأيا كان الأمر فإن فهم شخصية المتنبى عند طه حسين – مرتبط بالعامل السياسى أدى إلى أن يقون طه حسين شعره بهذا العامل أيضا فراح ينظر إليه بوصفه شعرا تكون فى ظل بيئات متعددة مرتبطا بتوجهات كل حاكم مكث المتنبى فى ظله زمنا فصار شعر المتنبى أشعارا وغاب دور المبدع وحريته وإرادته فى أن يقول أو لا يقول، فهو مأمور موجه، لا موقف له ولا رؤية، فإذا حكم طه حسين على شعر المتنبى وهو فى

حمى سيف الدولة الحمدانى، بأنه كان مختلف الألوان والفنـــون، رد هذا الاختلاف إلى أنه لم يكن "ناشئا عن رغبة الشاعر فى التنويـــع والافتتان، وإنما كان ناشئا عن أن حياة سيف الدولة نفســـه كـــانت مختلفة الأنحاء والوجود"(٧٢). فى ظل هذا الأمر وجدنا على امتـــداد الكتاب الذى تخطى بكثير المائة الثالثة من الصفحات وقفات عديـــدة تتناول الحكم على شعر المتنبى فى كل بيئة سواء كانت هذه البيئـــة مصر أو حلب أو بغداد أو فارس، ومن ثم مقارنة بين شـــعر هـــذه البيئات ووصفاً للمتنبى بسبب شعره وبأنه كان مخلصا فى كـــذا، أو متملقا فى كذا، أو سمجا إلى آخر الأوصاف الأخلاقية التى لا ترتبط بالحكم النقدى ولا بالبحث العلمى، وترتب على ذلك أن صار طـــه حسين يحكم على شعر المتنبى فى كل بيئة بوصفه شعر أغـــراض فيذكر إجادته فى الرثاء أو المدح أو الهجاء، ويتوقف عند مقدمـــات قصائده، وفى هذا الصدد يحنق على المتنبى أشد الحنق لأنه لم يقـف عند وصف الطبيعة، والباعث على ذلك أن المتنبى عاش فى مصـــر ولم يصف طبيعتها فكان هذا مدعاة لغضب طه حســين والســخرية من الشاعر يقول: "تلاحظ البيئة الطبيعية لم تكن تؤثـــر فـــى نفـــس المتنبى كثيرا، فقد كان يمر بالمدن والقرى ويعيـــش فيـــها دون أن

يراها أو دون أن يظهر فى شعره أنه رآها، فالطبيعة عنده ليست شيئا ذا خطر، وإنما الأمر الخطير حقا عند المتنبى شيئان: نفسه ليعبدها والناس ليبغضهم أشد البغض"[٧٣]. ولأن طه حسين أراد أن يتحدث عن المتنبى الشاعر فتحدث عن الشخصية دون الشعر واتخذ الشعر أداته فكان منطقيا أن تتضارب أحكامه على الشخصية بقدر ما يثير النص الشعرى من مشاعر وانفعالات فيصف شخصية المتنبى بأن "نفسه كانت من الدقة والرقة ورهافة الحس بحيث يؤذيها أقل شيء، ويثيرها أهون أمر"[٧٤].

لذلك كان فى مصر على حد قوله "تعسا مبتئسا خليقا بالرحمة والرثاء"[٧٥] وفى سياق آخر يصف فعلا من أفعاله بأنه "لا يصور نفسا شاعرة متحضرة رقيقة الحس متأثرة بالفلسفة، فضلا عن الدين". ومن العجيب أن طه حسين الذى يحصر طبيعة المثقف فى كونه حرا ويجعل هذه الصفة: الحرية "مسوغه الأول. يسلب هذه الصفة من المتنبى بوصفه أنه رد فعل مباشر للأحداث السياسية التى لازمته فى كل بيئة من البيئات التى عاش فيها وجعل تميزه فى إبداعه وافتنانه فى موضوعاته وأساليبه مردودا إلى طبيعة حياة هذا الأمير أو ذاك إن كانت حياة خصبة مؤثرة أو كانت حياة خاملة،

وإلى ما يحيط بهذه الحياة من ازدهار ثقافي وفكرى أو كساد في هذين المضمارين، وموطن العجب هنا أن طه حسين نفسه مفكر طالما كافح من أجل إعلاء قيمة الحرية على مستويات البحث العلمي فى التفكير وفى الحياة الاجتماعية والسياسية ونفر نفورا تاما من أن يكون الأديب مجرد أداة لا تدرى ما تؤديه ولا تدرى طبيعة دورها لم يكن هذا الموقف من طه حسين مرتبطا بدراسته المتنبي فقط، بل امتد إلى دراسته للمثال الذى أحبه وهو أبو العلاء. فأبو العلاء عنده ثمرة طبيعية لظروف عصره، وهو كفرد ناتج أصيل للحركة الجبرية للتاريخ، وإذا كان المبدع نفسه هكذا فإن انتاجه ليس إلا رد فعل مباشر للحركة التاريخية فى هذا العصر، ومن ثم يختفي استقلال المبدع، وتختفى حريته فى أن يختار، وأن يرفض ومن ثم تنعدم قيمته، وإذا كان طه حسين على المستوى الفكرى الخالص يؤمن بالجبر التاريخى وأن الفرد ثمرة لازمة لحركة التاريخ أو هو نتيجة لعدة مقدمات فإنه على المستوى النقدى الجمالى يؤمن بأن الأدب مرآة المجتمع وهى مرآة – بالطبع – عاكسة ناقلة ما يقع على سطحها ويتوقف ما تعكسه على درجة استواء هذا السطح أو تحدبه وعلى زاوية الانعكاس، وهذا ما يمكن أن يؤيده تفسير طه

حسين لنبوغ المتنبى مثلا فى بيئة سيف الدولة، أو لتعاظم القدرة الغنائية عند المتنبى فى مصر دون غيرها من البيئات فالمتنبى "قد وفق لنغمات جديدة لعله لم يوفق لمثلها فى شعره كله، ولم تكد تخلو من هذا الغناء قصيدة من قصائد المتنبى التى مدح بها كافورا أو هجاه"(٧٦) فقد فسر هذا النبوغ بأن المتنبى كان صدى عظيما لما يحدث فى بيئة أو حياة سيف الدولة لأن حياته كانت مختلفة الأنحاء والوجوه والأمر نفسه فسر به غنائية المتنبى فى مصر، فقد شعر بصحبة كافور بأنه "شقى باليأس" محبط بآماله وطموحه، فكما كان صدى لحياة سيف الدولة كان صدى ليأسه وطموحه فى مصر بجوار كافور الأخشيدى.

ولئن كان هذا التفسير يؤيد مفهوم المرآة فى الأدب عند طه حسين، فإنه يجعل الشاعر مرآة مجتمعه كما رأينا، ويجعله سلبيا فى الوقت نفسه، بل ويؤسس قيمة الشاعر على أساس أن الشاعر مرآة نفسه ويؤكد ذلك أن طه حسين، يؤمن أن قيمة المتنبى ترتد إلى أنه ملك ناصية الفن حقا، وجعل يتصرف بألفاظه ومعانيه كما كان يتصرف بها الفحول وأثبت شخصية قوية واضحة ممتازة عن غيرها وأصبح مرآة نفسه لا لأبى تمام ولا للبحترى(٧٧).

فامتلاك ناصية الفن والشخصية القوية الممتازة من غيرها، معيارهما الوحيد أن يكون الشاعر مرآة نفسه فكما أن الشاعر مرآة المجتمع التى تعكس أحداثه وترصدها فإن أدبه هو المرآة التى يرى فيها المجتمع تاريخه وحاضره، وهذا الأدب بعينه هو مرآة الشاعر التى كشفت عن هذا الشاعر عند الناقد الذى يبحث عن شخصية المبدع وتاريخه فى إبداعه ومن ثم فإن مفهوم المرآة عند طه حسين، يتجلى على مستويات الواقع، والنص والشاعر والناقد وهو فى الوقت نفسه مفهوم يتواكب مع ما آمن به طه حسين على مستوى الفكر من الجبر التاريخى وانعدام دور الفرد بحيث يصبح صدى لعصره ونتاجا له.

إن هذا المفهوم هو الذى وجه طه حسين فى دراسة أبى العلاء والمتنبى فراح يبحث عن الشعر من خلال بحثه عن المبدع أو عن المبدع من خلال بحثه عن الشعر فكلاهما عنده دال على الآخر لذا ترجم المتنبى اعتمادا على شعرة وتباين موقفه من التاريخ بحيث إذا تعارض ما جاء فى الشعر عن الشاعر مع ما جاء فى التاريخ عنه كان يسلم مرة بما جاء فى التاريخ ويرفض الشعر إن كان ذلك يخدم

استنتاجه، على الرغم من علمه السابق بأن الشعراء يقولون ما لا يفعلون، وأن قول الشاعر ليس وثيقة نفسية أو تاريخية أو أخلاقية.

وامتد تأثير هذا المفهوم إلى المصادر التى اعتمد عليها طه حسين، فقد اعتمد مصادره الأولى كتب وبحوث بلا شير، وجبريلى، وكنار ثم الديوان بعد هذه الكتب "وعلى هذه الكتب مع الديوان كان اعتمادنا فيما قدمنا من التاريخ[٧٨]، ومن المعروف أن هذه الكتب والبحوث وقفت عند الجانب التاريخى من حياة المتنبى وعند توثيق النص ومن ثم فهى كتب اهتمت بما حول النص وبالشاعر ولم تقف عند النص نفسه بوصفه حقيقة شعرية واعتمد طه حسين على ما قدمته، واستعان على تحديد ملامح شخصية المتنبى باستنطاق النصوص وترجمتها بوصفها مرآة دالة أو مصورة لذات المبدع ولأحداث المجتمع، وعلى هذا لم يقف طه حسين عند مصادر أدبية أو نقدية تعادل ما وقف عنده من مصادر تاريخية لإيمانه بأن النص بالإضافة إلى التاريخ كفيلان بتحقيق غرضه وهو تصوير شخصية المتنبى.

وقد انعكس هذا الموقف المنهجى على أحكام طه حسين، فوقع فى أسر الأحكام الأخلاقية عندما تعرض للشاعر، والأحكام

الانطباعية عندما تعرض أحيانا لشعره ولم تغب عـن ذهـن طـه حسين صورة أبى العلاء بوصفها مثالا راح يقيس إليه دائما نمـوذج شخصية المتنبى، ومن هنا بدت الهوة الأخلاقية التى وقع فيها فـأبو العلاء مثال الرقى والكبرياء والمتنبى مثـال السـقوط والخضـوع وبعيدا عن هذه الأحكام على الشخصية كانت أحكامـه الانطباعيـة المتكررة بتكرار التوقف عند أطوار حياة المتنبى وما قدمه من شعر فى كل طور ومن ذلك قوله فيما يتصل باللفظ "لفظ المتبنى إذن فـى هذا الطور جزل، لا يستطيع المتنبى أن يبلغ به جزالة أجـزل ممـا وصل إليه ومعناه فخم دقيق مستقيم[٧٩]، هذا بالإضافة إلى الأحكـام العامة التى جعلها خاصة بالمتنبى دون غيره من الشعراء إذ يقـول "ولعلك تلاحظ أن ظاهرة قد أطردت فى حياة هذا الشاعر فـهو لـم يستطع أن يرقى بفنه إلا فى ظل حام يحميه، هـو لـم يسـتطع أن يعيش عيشة الشاعر المنتج المرتقى بفنه شيئا فشيئا إلا فـى كنـف الأمراء والسادة كأنه النبت الطفيلى لا ينمو ولا يزدهر إلا فى ظـل الشجر الضخام المرتفعة فى السماء[٨٠]، وهل هذه ظاهرة ارتبطـت بالمتنبى فقط؟!.

الهـــوامش

١- محمود اسماعيل/ فى التاريخ الإسلامى/ دار العودة / بـيروت/ ١٩٧٤/ ١٦٩.

٢- خيرى شلبى/ قرار النيابة ضد طه حسين / حول كتاب الشــعر الجاهلى/ الهلال/ القاهرة/ يوليو ١٩٧٠/ ١٥٤/ ١٥٥.

٣- طه حسين / تجديد ذكـــرى أبـــى العـــلاء / دار المعـــارف / القاهرة/ ط٨/ ١٩٧٦/ ٤١٥ المصدر نفسه/ ٧.

٤- المصدر نفسه.

٥- المصدر نفسه.

٦- المصدر نفسه.

٧- المصدر نفسه.

٨- المصدر نفسه/ ٨.

٩- المصدر نفسه/ ٦٨.

١٠- المصدر نفسه/٧٥.

١١- المصدر نفسه/١٥.

١٢- المصدر نفسه/٣٠.

١٣- المصدر نفسه/١٩٣.

١٤- المصدر نفسه/٢٠٤.

١٥- المصدر نفسه/١٨.

١٦- المصدر نفسه/ ١٥

١٧- المصدر نفسه.

١٨- المصدر نفسه.

١٩- المصدر نفسه/ ٦٤.

٢٠- طاهر عبد الحكيم/ الشخصية الوطنية المصرية / دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع/ القاهرة/١٨.

٢١- محمد برادة/ محمد مندور وتنظير النقد العربى/ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع/ القاهرة/ ١٥٢.

٢٢- المرجع نفسه/ ٢٧.

٢٣- محمد الكتانى/ الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث/ دار الثقافة/ الدار البيضاء/ ج٢/ ١٠٤٦.

٢٤- طه حسين / تجديد ذكرى أبى العلاء/ ٢٠٨.

٢٥- المصدر نفسه/ ٢١٠.

٢٦- المصدر نفسه/ ٢١٣.

٢٧- المصدر نفسه/ ١٨٨.

٢٨- المصدر نفسه/ ٢١٥.

٢٩- محمود أمين العالم/ منهج طه حسين في دراسـاته التراثيـة والتاريخية / أدب ونقد / القاهرة/ اكتوبر ١٩٨٨/ ٢٢.

٣٠- المصدر نفسه/ ١٣.

٣١- طه حسين / حديث الأربعاء/ دار المعارف / القاهرة/ ١٩٧٦/ ج١/ ١٤/ ١٥.

٣٢- طه حسين / فى الأدب الجاهلى/ دار المعارف / القاهرة/ ١٩٦٩/ ٣٣.

٣٣- المصدر نفسه/٤٨.

٣٤- المصدر نفسه/ ٥٩.

٣٥- المصدر نفسه/٦٢

٣٦- المصدر نفسه/٦٥.

٣٧- المصدر نفسه/٧١.

٣٨- المصدر نفسه/٨٠.

٣٩- المصدر نفسه/٩٣.

٤٠- المصدر نفسه/ ١١١.

٤١- المصدر نفسه/١٨٤.

٤٢- المصدر نفسه/٢٤٥.

٤٣- المصدر نفسه/٢٦٧.

٤٤- المصدر نفسه/٣٠٩.

٤٥- المصدر نفسه/٣١٢.

٤٦- المصدر نفسه/ ٣١٣.

٤٧- المصدر نفسه/ ٣١٥.

٤٨- المصدر نفسه/ ٣١٦.

٤٩- المصدر نفسه/ ٣٣٢.

٥٠- محمود أمين العالم/ منهج طه حسين / أدب ونقد/ ١٤/١٣.

٥١- طه حسين / حديث الأربعاء/ ج١/ ١٣.

٥٢- المصدر نفسه/ ٥.

٥٣- المصدر نفسه.

٥٤- المصدر نفسه/٧٩

٥٥- المصدر نفسه/٢٢.

٥٦- المصدر نفسه/١٩.

٥٧- المصدر نفسه/٨٤.

٥٨- المصدر نفسهم/٩٧.

٥٩- المصدر نفسه/٢١٧.

٦٠- المصدر نفسه/١٣٨.

٦١- المصدر نفسه/١١٣.

٦٢- المصدر نفسه/١٩٧.

٦٣- المصدر نفسه/١١٤.

٦٤- المصدر نفسه/١٥١/

٦٥- المصدر نفسه/٥٣.

٦٦- طه حسين / مع المتنبي/ دار المعارف / مصر/ ط١٠/٩.

٦٧- المصدر نفسه/٢٧٧.

٦٨- المصدر نفسه/٣٧٩.

٦٩- المصدر نفسه/٣٧٨.

٧٠- المصدر نفسه/٢٨٥.

٧١- المصدر نفسه/٢١.

٧٢- المصدر نفسه/١٧١.

٧٣- المصدر نفسه/٢٩١.

٧٤- المصدر نفسه/٣١٨.

٧٥- المصدر نفسه.

٧٦- المصدر نفسه/٢٩٥.

٧٧- المصدر نفسه/١٧٨.

٧٨- المصدر نفسه/٢٢٨.

٧٩- المصدر نفسه/١٧٩.

٨٠- المصدر نفسه/١٦١.

الفهرس

الموضوع	الصفحة

رقم الإيداع ٨٩/٢٢٣٠